
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01269123 4



ALESSANDRO MARASCA
DELLA R. UNIVERSITÀ DI ROMA

# LE ORIGINI
## DEL
# ROMANTICISMO ITALIANO

Questioni Preliminari - Programmi - Precedenti

2ª Edizione



ROMA
ERMANNO LOESCHER & C.º
(W. REGENBERG)
Editori-librai di S. M. la Regina

1910.





VEROLI - TIPOGRAFIA REALI

# INDICE - SOMMARIO

## CAPITOLO QUARTO

### PRECEDENTI DELLA QUESTIONE ROMANTICA:
### *B*) RINNOVAMENTO SCIENTIFICO-POLITICO NEL SETTECENTO



## CAPITOLO QUINTO

### PRECEDENTI DELLA QUESTIONE ROMANTICA:
### *C*) DIFFUSIONE DELLE LETTERATURE STRANIERE IN ITALIA:
### L'*OSSIAN* - I GRANDI STRANIERI DEL PRINCIPIO DEL SECOLO XIX



## CAPITOLO SESTO

### PRECEDENTI DELLA QUESTIONE ROMANTICA:
### *D*) SVILUPPO PREROMANTICO
### DELLA LIRICA, DEL DRAMMA, DEL ROMANZO



## CAPITOLO SETTIMO

### LA CRITICA STRANIERA AL PRINCIPIO DEL SECOLO XIX

## CAPITOLO OTTAVO

### La cultura in Italia nel primo trentennio del sec. XIX



## APPENDICE

### Coscienza morale ed arte in A. Manzoni

Gli studi raccolti in questo volume non comprendono la storia estrinseca del romanticismo italiano nelle origini, cioè la narrazione di alcuni fatti letterari quali si svolsero circa il 1816. Questa storia estrinseca verrà, se mi basteranno le forze, in seguito, quando mi sarà dato di lumeggiare convenientemente la società che si raccolse intorno al Conciliatore. Tale narrazione, qualunque abbia a riuscire, sia che venga fatta da me o, come mi auguro, da altri più valorosi, riuscirebbe ben poco conclusiva, se prima non si fosse giunti a dipanare una serie di questioni storico-filosofiche, le quali abbiano per iscopo di chiarire il fatto romantico in sè cioè il valore intrinseco di tal rinnovamento del gusto. Basti proporsi siffatto compito preliminare per scorgere subito che il metodo da seguire non può essere se non un solo: determinare lo stato precedente del gusto, fissare i criteri nuovi che ai vecchi si contrapposero nella lotta, e del vecchio gusto e del nuovo rintracciare le cause. E una storia intrinseca indispensabile in argomento di tal genere: è, se vuolsi, una grammatica generale del romanticismo, ed è il soggetto del presente scritto. La forma ultima precedente del gusto e le fasi per le quali a quella forma si giunse, costituiscono l'argomento del capitolo primo in cui si prende in esame, ne' periodi principali della nostra storia, il concetto del bello e dell'arte, formule astratte ma che, a chi ben guardi, assai chiaramente riassumono il gusto delle età precedenti. Nel capitolo secondo si discutono le formule nuove

*e si compendiano i criteri o programmi che furono il segnacolo nella battaglia, se ne scevera il vano o l'erroneo, fissando poi quale fu il carattere vero della lotta. Nel capitolo terzo e nei successivi s'indagano le cause di quei criteri contrapposti, delle quali alcune perduravano da secoli ed avevano dato origine a continue ribellioni contro l'educazione tradizionale (cap. III); altre erano sopraggiunte con il rinnovamento scientifico e politico (cap. IV) e con il diffondersi di nuove correnti letterarie dovute alla conoscenza sempre maggiore di altre letterature (cap. V). Se dunque sempre vi fu, dopo l'umanesimo, ribellione alla educazione tradizionale e preparazione della nuova e più libera, segue che le opere letterarie, non teoretiche, devano anche confermare tale tendenza; da ciò l'esame (cap. VI) della lirica, del teatro e del romanzo precedenti, solo però in quanto rivelino del nuovo o facciano presentire l'arte romantica la quale (e si vede anche nel Manzoni) fu rinnovamento 1°. nella lirica, 2°. nel dramma, 3°. nel romanzo. Infine poichè, a ravvalorare la coscienza nazionale nell'opera di rinnovamento, è innegabile che molto valsero la critica straniera e la rinnovata cultura anche durante i due primi quindicenni del secolo scorso, l'una e l'altra si esaminano nei cap. VII e VIII. In ricerche di tal genere è possibile appena tracciare grandi linee; ma queste appunto occorrono onde ciascuno ne possa con maggiore ampiezza seguire poi per suo conto lo svolgimento. Nè le ripetizioni nuocciono, qualora il richiamo degli stessi fatti serva a trarre da essi luce su questioni diverse. Si abbia presente che il romanticismo fu fermento d'indagini estetiche che accompagnarono e promossero il rinnovamento del gusto. Siffatto complesso lavoro fu merito grande de' seguaci della nuova scuola i quali discussero infaticabilmente dell'arte, delle regole, de' generi, del convenzionale, del falso, dell'accademico, del contenuto, della forma. Su tali questioni adunque, dove mi è capitato opportuno, ho detto il mio parere, perchè alle vecchie polemiche facciano riscontro le moderne conclusioni o, almeno, si possa debitamente apprezzare il valore de' giudizi da me espressi e de' termini di continuo adoperati. In un*

*campo d'indagini così largo la ricerca non poteva sempre essere diretta; mi sono dunque valso molto spesso del lavoro altrui, citando, s'intende, le fonti sempre autorevoli da cui ho attinto, riserbando a me il coordinamento de' molteplici fatti e la loro interpretazione la quale, ripeto, costituisce la parte sostanziale di questo scritto. Avverto in ultimo che i cap.* I *ed* VIII *e l'*appendice *furon composti, sì, in vista di questo lavoro, ma in modo che potessero anche stare a parte, come infatti da soli furono oggetto di pubbliche letture. Ciò, forse, ha portato la conseguenza che non sempre se ne vegga subito chiaro il coordinamento con le altre parti, quantunque esso vi sia intimo e continuo, Opera appunto preparatoria, di coordinamento e di divulgazione, non credo che questo scritto abbia a riuscire del tutto inutile agli studiosi.*

*1910.*

## I

## Evoluzione delle idee estetiche in Italia.

Il romanticismo è fatto molto esteso e complesso. — Il romanticismo, quale si è manifestato sulla fine del secolo XVIII e sul principio del XIX, è, nella storia dello spirito umano, uno dei fatti più estesi e più complessi. Abbraccia le principali nazioni civili: Germania, Inghilterra, Italia, Francia; onde, anche per questo, è paragonabile all'umanesimo. Ha profondi rapporti con la storia, la filosofia, le scienze sperimentali, la politica, la religione: possiamo dirlo *un momento dello spirito europeo.* B. Croce (*Critica*, 20 maggio, 1906, pag. 241 e seg.) distingue una forma *morale* del romanticismo, sórta da quello stato d'animo che è contrasto tra la coscienza e la realtà e che dicesi sentimentalismo: un aspetto *artistico*, in opposizione al *classicismo,* degenerazione questo della *classicità* che è pienezza di rappresentazione determinata in ogni particolare e da guardarsi da ogni lato: un romanticismo *filosofico*, proprio dei sistemi in cui si dà valore all'intuizione e al sentimento in opposizione di que' che si fondano sul solo intelletto (tale quello del Vico contro il cartesianismo): ed è il solo aspetto che il Croce giudica veramente fisiologico: un romanticismo *politico* cioè impregnato di *storicità*, contro l'atteggiamento astratto di rivoluzionari o riformisti aprioristici. Concentrando, per ora, l' attenzione sull'aspetto per noi principale che è l'*artistico*, vi dobbiamo subito distinguere due lati che diremo *pratico* l'uno e *teoretico* l'altro. Rinnovazione totale nel campo dell'arte, il romanticismo volle abbracciare am-

bedue le forme del gusto: essere creativo e critico, informare di sè le opere dell'arte rinnovellata e presiedere come giudice e maestro. Fu rinnovazione cosciente del gusto: onde, a darne un'idea, è opportuno richiamare quali siano state le fasi precedenti del gusto tra noi, nel doppio aspetto *pratico* e *teoretico*: seguire l'evoluzione estetica: poichè, se non vi è salto in natura, non vi è nemmeno nella storia e nel gusto. Ci limiteremo, nel principio, al solo aspetto teoretico e di esso alla questione massima e fondamentale, cioè quale sia stato anteriormente il concetto del bello, quale il concetto dell'arte. La limitazione ci è imposta da ciò: le manifestazioni artistiche in relazione al romanticismo dovranno essere trattate in seguito: e tratteremo pure a suo luogo alcune minori questioni teoretiche e precettistiche in relazione al nostro argomento, prendendo in rapido esame i trattatisti dal cinquecento in poi, fermandoci specialmente a coloro che rivelano tendenze caratteristiche o atteggiamenti ribelli al tradizionalismo. Rimangono dunque le questioni teoretiche massime sul concetto del bello e dell'arte, ed a queste brevemente ci arresteremo.

Vi è una scienza del bello e dell'arte? — Abbandonando per un momento la storia, entriamo nel campo della filosofia e poniamoci alcune questioni preliminari. Vi è una scienza del bello, una *callilogia* o *callologia* come dissero il Cesarotti e il Rosmini? L'arte ammette una determinazione assolutamente filosofica? Alla prima questione risponde la tradizione quasi costante dei filosofi, da Platone che ne discute nell'*Ippia maggiore* e in più luoghi, da Aristotile a Kant e ad Hegel i quali hanno fatto il bello oggetto di accurate disquisizioni. Se vi sono giudizi sul bello, e tutti ne pronunziamo di continuo, vi può essere per necessaria conseguenza un'analisi di siffatti giudizi la quale ne determini gli elementi ed il valore, cioè una scienza filosofica del bello. Parimenti se, appunto per effetto di questo istintivo sentimento e giudizio sul bello, delle relative percezioni e dei conseguenti moti dell'animo l'arte si è originata e svolta in forme sempre meno imperfette, come negare

ad essa il carattere essenziale, cioè di essere qualcosa d'intimo alla psiche, quindi soggetto per filosofare? Con questo non poniamo in dubbio la *storicità* dell'arte cioè il relativismo storico delle forme e del contenuto, chè anzi ne siamo sostenitori. L'apriorismo nell'arte ha fatto il suo tempo come nelle scienze naturali. Ma, se vi è una *critica della ragione* che logicamente precede tutte le scienze, così vi deve essere una *critica dell'arte* che preceda la *critica delle varie forme dell'arte* ossia, come conclusione, una critica generale filosofica che preceda la critica parziale, storica o individuale. Il Baumgarten per il primo (1714-1762), dando a questo ramo per oggetto la rappresentazione soggettiva indistinta delle cose e quindi i fatti sensibili (*αισϑητὰ*) in opposizione ai morali (*νοητὰ*: vedi B. Croce, *Estetica,* Palermo, Sandron, 1904. pag. 215 - 16) lo disse *estetica* e lo definì: *Scientia cognitionis sensitivae, teoria liberalium artium.* Le due nostre questioni dunque appartengono all'*estetica*. Ma, se a questa scienza o parte così attraente della filosofia, domandiamo la risposta alle due domande: che cosa è il bello, che cosa è l'arte: è essa in grado di darcela? Da Platone che disse il bello *splendore del vero*, al Croce che lo definisce *espressione riuscita*, le formule si succedono, la questione rimane. Ed è necessario che sia così: la formula si astrae, mediante la riflessione, da un complesso svariatissimo d'impressioni e di tendenze o moti interiori, che varia dall'uno all'altro pensatore, dall'una all'altra età: quindi il fermarsi dell'attenzione su taluni aspetti che altri ignora o trascura. Da ciò si conchiude il soggettivismo delle formule e, per altre vie, anche il loro pregio: esse, più che risultati definitivi, sono *opere d'arte o di critica* che segnano l'evoluzione della coscienza artistica. Come ogni parola ed ogni linguaggio, così questi vocaboli comuni: *bello, arte*, hanno sulle labbra di ognuno un significato proprio ed incomunicabile, di cui è riflesso il concetto che se ne astrae nelle definizioni. Non ci dànno queste, adunque, l'assoluto ma il relativo; non ci dicono che cosa sia il bello o l'arte, fuori d'ogni contingenza d'individui e di tempi, ma come il bello e l'arte siano stati compresi da quel tale poeta, critico o filosofo. Oltre il

valore filosofico di aspetti inadeguati ma pur preziosi del vero, hanno quindi un valore nella storia dell'arte e della critica dell'arte: ed il ricercar le formule che ebbero corso nel passato e riassumere in una il significato per noi di quei vocaboli è indispensabile, se vogliamo discutere razionalmente di ciò che in quei vocaboli può essere oggi compreso, o di un periodo nella storia che abbia portato l'esame appunto sul valore e sul contenuto dell'arte. Se della storia e della critica non si faccia superficiale passatempo o armeggio vuoto di parole, combattimento al buio, occorrono ad esse (cose purtroppo spessissimo trascurate) un fondamento ed una sintesi filosofici. Non raggiungeremo l'assoluto, ma connetteremo logicamente il pensiero.

Il bello e l'arte in Dante. — Anche i concetti del bello e dell'arte hanno dunque una storia; nella quale si dànno la mano e poeti e trattatisti e filosofi, perchè tutti, nello sforzo di cogliere questi supremi concetti, ci rivelano sè stessi e il loro tempo: una sottostoria connessa con la storia generale dell'arte. Premesso ciò, il primo che ci si presenta nella serie, è appunto il padre della nostra letteratura, quell'Alighieri che « Minerva oscura di sapienza ed arte », fu e poeta e trattatista vario e filosofo, anzi teologo « *nullius dogmatis expers* ». Qual concetto ebbe questo sommo del bello? Ce lo fa sapere egli stesso: « Quella cosa dice l'uomo esser bella, cui le parti debitamente rispondono, perchè dalla loro armonia resulta piacimento » *Conv.*, I, 5. Il bello è armonia cioè varietà e corrispondenza finale in un tutto che generi piacere; il quale concetto, manchevole per sè solo, deve porsi in relazione con quello del Maestro che così si esprime nella *Somma*: Pulcrum respicit vim cognoscitivam: pulcra enim dicuntur quae visa placent, unde pulcrum in debita proportione consistit. Ed altrove: Ad rationem pulcri sive decori concurrit et claritas et debita proportio. La teoria tomistica del bello comprende elementi soggettivi: la visione conoscitiva e il piacere; ed elementi oggettivi, cioè la *claritas* analoga allo *splendore* platonico e la *debita proportio* che, a parer mio, deve mettersi in relazione con la *vis cognoscitiva*

e significare potenzialità o capacità ad essere percepito, adattamento dell'oggetto luminoso, *claritas*, al soggetto pensante. Certamente a tutte queste condizioni sodisfa l'*armonia* dell'Alighieri: poichè ciò che, nella debita varietà, è uno e quindi armonico, è di facile comprensione, esercita piacevolmente le facoltà dell'animo, ha cioè splendore (*claritas*) e debita proporzione. Ma, nella pratica del suo maraviglioso poema, egli fu assai più rigido: il bello spesso comprese in una cerchia più ristretta, la varietà riducendo a disposizioni simmetriche; onde il poema fu *unità e simmetria*. Si corrispondono simmetricamente gli spazi, le figure, i simboli e persino le cantiche e le strofe; intorno al grande asse che, dall'albero della Redenzione sul Calvario, va a quello della colpa primitiva nell'Eden e sale all'Empireo, è disposta, pure simmetricamente, tutta la storia del genere umano dalle origini agli eterni destini: il presente e il di là, il reale ed il fantastico, la lettera e l'allegoria, il finito e l'infinito, la scienza e la fede. Ecco il secondo aspetto delle concezioni dantesche: il dualismo nell'uno e nel simmetrico, la storia e il mito, la intelligenza e il senso, il diletto e l'ammaestramento, la lettera e l'allegoria, che formano contrasto bellissimo e sono tanto suggestivi in Dante come nell'arte medioevale, tutta compresa nel simbolo e nel mistero. Veniamo all'arte. L'Alighieri ha detto l'arte « a Dio quasi nipote » e che essa segue natura quanto le è possibile, alla maniera con cui il discepolo segue il maestro. Ora il discepolo non copia il maestro, ma se ne appropria due cose: la dottrina ed il metodo: l'arte quindi ha bisogno di apprendere la realtà fenomenica, di combinarne gli elementi con la potenza fantastica; e poi, essendo la realtà suddetta « ombriferi prefazii » (*Par.*, XXX, 78) del vero che sotto le apparenze è nascosto ed essendo questo vero l'infinito, a Dio essa deve guidare. Onde l'arte è la « bella faccia di verità », quella « che adorna con tanto affetto (*Par*, IX, 106); e la poesia « è banditrice del vero, sotto il velame della parola ascoso »; e il lettore, « sotto alla dura corteccia, sotto favoloso e ornato parlare, trova salutari e dolcissimi ammaestramenti »; l'arte insomma che è « intendere, amare, e fare », è, secondo l'Alighieri, imita-

trice della natura cioè, come questa, *simbolica* e *pedagogica*. Non basta: il mondo dell'Aligheri non è quello esteriore, ma l'interiore principalmente: per ritrarre questo egli si crede veramente poeta:

. . . . . Io mi son un che, quando
Amore spira, noto, ed a quel modo
Che detta dentro, vo significando (*Pur.*, XXIV, 52-4.)

L'arte ha dunque per l'Alighieri e per i poeti da lui detti « dicitori d'amore », il significato d'espressione, di rivelatrice dell'animo. Certo per il poeta della rettitudine, il quale voleva dar fondo all'universo e salire su ambedue i vertici di Parnaso, l'arte non era qualcosa di esteriore e formale ma vital nutrimento; onde il vero s'identificava col buono e ad ambedue facevan corona le arti tutte, la musica, la danza, la mimica, la pittura, la scultura, delle quali il poeta si giova da maestro nelle cantiche (Vedi Rolla, *Storia delle idee estetiche in Italia*, Torino, Bocca, pag. 42 e seg.).

Il rinascimento. — A tale altezza di concepimento e di aspirazione non giunse il rinascimento, quantunque di tanto si allargasse il campo della cultura e al risorto Platone attingessero e il Ficino e Pico e l'Alberti e il Bembo e il Castiglione e il Betussi. Il Petrarca, da vero precursore de' retori, aveva già scritto: « Officium poetae est fingere, idest componere atque ornare et veritatem rerum vel mortalium vel naturalium vel quorumlibet aliarum artificiosis adumbrare coloribus, velo amoenae fictionis obnubere, quo remoto veritas elucescit, eo gratior inventu quo difficilior sit quesitu ». *Sen.*, XII, 2. Si discusse del bello e dell'amore, ma con poca profondità ed originalità. Per Leone, ebreo spagnuolo che in italiano scrisse (1525) i *Dialoghi d'amore*, la bellezza è grazia che, dilettando l'anima, la muove ad amare. Molti tentarono l'ardua definizione; ed in un secolo così innamorato della bellezza esteriore e che perciò produsse tanti eccellenti artisti, è naturale che attraesse in modo speciale la bellezza femminile. Agostino Nifo ritrovò la bellezza perfetta, il *criterium formae*, nel corpo di Giovanna d'Aragona, princi-

pessa di Tagliacozzo, cui dedicò il trattato *De pulcro et amore* (Roma, 1529); A. Firenzuola scrisse l'elegantissimo dialogo che intitolò : *Della bellezza delle donne*: e pur in questo, come per il Franco ed altri, il bello è giusta proporzione, convenienza, armonia di parti esteriori, mentre i platoneggianti guardarono alquanto più all'interno, all'idea più che alla materia. Eccoci alla figura pensosa e malinconica di Torquato il quale, meglio di ogni altro, può rivelarci lo stato d'animo dei poeti del cinquecento, quando più queste discussioni fervevano. Nel dialogo : *Il Minturno o vero de la bellezza* (*Dialoghi,* ediz. Guasti, vol. III), attenendosi piuttosto a Platone (*Ippia I*) ed ai neoplatonici e temperandoli di aristotelismo, egli mostrò credere la bellezza « qualcosa d'interiore e di spirituale che dà vita e forza alla materia »; ma ne tacque il modo. Alla fine del secolo la mente poderosa di T. Campanella concepiva il bello come *segno* o *simbolo del buono* (*signum boni*) e il brutto come *signum mali*; ed era, tra tanto ripetersi di cose viete, concetto originale e luminoso. Ma in genere il cinquecento, più che alla filosofia del bello, si diede alla precettistica, onde le tante regole e *poetiche*. L'indirizzo di tali discussioni, è noto, non fu originale ma piuttosto interpretativo, maestri Aristotile e Orazio. L'umanesimo aveva innestato nei nostri il germe della imitazione e del pedantismo, nè senza esempi e regole volevasi muovere un passo. Tradussero la *Poetica* Alessandro de' Pazzi in latino (1500) e Bernardo Segni in italiano; la commentarono, tra' più famosi, il Robortello, il Maggi, il Castelvetro, il Riccoboni; e diciamo « commentarono », poichè chi più chi meno, compreso il Castelvetro, si discostarono dal maestro. Nè mancarono gli antiaristotelici, tra cui vigoroso per ingegno e dialettica Francesco Patrizio (*Della Poetica, la deca disputata,* Ferrara, 1586) il quale volle, a dispetto de' tempi, dimostrare che i precetti di Aristotile non erano « nè propri, nè veri, nè bastanti a costituire arte scienziale di poesia ». Quanto all'arte della poesia in ispecie, prevalse la teoria della *mimesi* cioè che l'arte sia imitazione. Secondo il Trissino la poesia è imitazione delle azioni dell'uomo; secondo il Castelvetro è « similitudine o

rassomiglianza dell'historia »: secondo il Tasso « la perfetta poesia imita le cose che sono, che furono e che possono essere ». Altrove il medesimo definisce la poesia « imitazione degli umani affetti allo scopo di giovar dilettando »: è *il vero condito in molli versi* e che *i più schivi allettando ha persuaso*: ed è questa l'espressione più compiuta delle teoriche cinquecentistiche nelle quali l'arte è concepita come imitazione allo scopo di dilettare ed ammaestrare: cioè l'arte è mimesi edonistica e pedagogica, « una prima filosofia » (Tasso). Il genere didascalico fu perciò da molti non inteso come un genere a parte, poichè comune a tutti ed essenziale alla poesia; e fu discusso, senza fine, intorno al vero ed al verosimile, al falso, al possibile, quali fossero le materie da imitare se la storia o la natura, e quale la differenza tra storia e poesia, se la materia o la forma avessero maggiore importanza, dando lo Scaligero la preferenza alla forma o elaborazione, e affermando il Castelvetro che « l'essentia del poeta consiste nella inventione », che il poeta deve essere originale e che la poesia mira all'universale e la storia al particolare. Il Tasso, più giudizioso di ambedue, voleva nella poesia e materia e forma. Dalla teorica della mimesi e del verosimile nacquero le tre famose unità drammatiche che tanto impacciarono il teatro. Il genio, l'ispirazione che esce dalle vie solite, fa capolino timidamente; il Giraldi, per es., che segue il Castelvetro e dà alla materia maggiore importanza della forma, parlando dei *romanzi*, ammette il *deus* o furor poetico. Geniale, anche come pensatore, è il sommo Leonardo il quale giudica la pittura cosa spirituale. « L'anima, egli dice, è autrice del corpo »; l'imitazione non può intendersi se non come seguace dei procedimenti naturali e come mezzo per creare.

Il seicento. — Ciò che timidamente era apparso nei retori del cinquecento o era stato combattuto, dilagò nel secolo susseguente: la critica e la precettistica fanno continuo uso delle parole *ingegno, immaginazione*, *fantasia*, *sentimento, gusto*, prevalendo da noi e in Ispagna, nella fase secentistica, le due prime. Matteo Pellegrini, nei *Fonti dell'ingegno*

*ridotti ad arte* (Bologna, 1650), definiva l'ingegno: « Quella parte dell'animo che in un certo modo, pratica, mira, e cerca di trovare e fabbricare il bello e l'efficace »: e poichè, prodotto dell'ingegno sono i *concetti* o *acutezze*, il medesimo aveva composto (Genova-Bologna, 1639), un trattato *Delle acutezze che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano*. E. Tesauro, nel *Cannocchiale aristotelico* (1654), tratta delle acutezze *verbali* e *lapidarie*, delle *simboliche o figurative* (emblemi, tessere, geroglifici, pasquinate, statue), delle *simboliche animate* pantomine, mascherate); e lo spagnolo Baltasar Gracian, circa lo stesso tempo, componeva un altro trattato famoso: *Agudeza y arte de ingenio* - Madrid, 1642. L'ingegno, il *deus* o *furor poetico* del Giraldi, è per il seicento il vero creatore del bello; onde il bello potrebbe, secondo quell'età, intendersi manifestazione d'ingegno e quindi effettivamente senza legge estrinseca. Però, mentre si credeva la poesia una virtù infusa dal cielo (Suppo) e origine del bello l'ingegno e fine la maraviglia, si ripeteva quasi per consuetudine storica che Aristotile « è la nutrice onde si succhia il latte dell'arte poetica » (Bonifacio). Queste affermazioni d'aristotelismo sono però in realtà fiacche e mancanti di vera efficacia: unica fede artistica del secolo è l'ingegno che tutto può, purchè desti la maraviglia e quindi il piacere, burlandosi, se giova, degli antichi e delle regole: il Marino ciò dichiara apertamente. Il pedantismo è fuor di moda e del pedante si ride volentieri, come vediamo che fecero il Bruno, il Bracciolini, il Buonarroti, il Boccalini e persino il timido Fioretti. Si ammirano gli antichi, ma si dà la preferenza ai moderni e, tra gli antichi, ai sommi si sostituiscono gli scrittori della decadenza come Claudiano, perchè più ricchi di fantasia, di acutezze, d'ingegno. Uno dei più sensati ed autorevoli critici del seicento è il Pallavicino il quale d'arte discorre incidentalmente nel trattato *Del bene* (Napoli, 1681) e in altri, ed espressamente in quello *Dello stile*. Egli ripudia la teorica cinquecentistica dell'*imitazione* e del *verosimile*: afferma l'indipendenza della fantasia, poichè unico scopo delle favole poetiche è « l'adornar l'intelletto nostro d'immagini o, vogliamo

dire, d'apparenze sontuose, nuove, mirabili, splendide...; e il mondo ha in pregio l'essere arricchito di prime apprensioni belle, ancorchè non apportatrici di scienza nè manifestatrici di verità » (*Del bene*, tom. I, parte I). La poesia, scrive altrove (*Dello stile*, 30 - 31), intende come tutte le arti a qualche bene o piacere dell'uomo.... Il poeta si studia non solo con l'invenzione, ma con la sentenza di generare la maraviglia... La maraviglia è quella che ci desta a filosofare cioè a cercare la cagione degli effetti. »

L'Arcadia.— Un soffio d'indipendenza animava il seicento e lo spingeva fuori dell'aristotelismo tradizionale e della mimesi, per proclamare l'autonomia dell'immaginazione e dell'ingegno. L'Arcadia, reazione al secentismo, risospinse, un po' esitando, verso la vecchia dottrina: essa combattè la libertà assoluta dell'ingegno poetico, l'edonismo e la teoria del maraviglioso. Si ritorna alla mimesi: « la poesia, dice il Crescimbeni, ha per oggetto la bellezza... la quale di tre sorta può considerarsi.... cioè esterna, interna e mista ». Nè la poesia fu per gli Arcadi solo imitatrice di cose; ebbe maestri e modelli: Pindaro, Anacreonte, Teocrito, Virgilio, il Petrarca e gl'imitatori cinquecentisti, massimo A. Di Costanzo. La parola che più allora ebbe corso, fu quella di *gusto*, sia nel senso di facoltà giudicatrice sia in quello di mezzo e guida nell'invenzione ed elaborazione artistica. Il *buon gusto* infatti il Muratori cerca nel trattato *Della perfetta poesia*, nel quale si legge che per bello intendiamo comunemente quello che, veduto ed ascoltato o inteso, ci piace, ci rapisce, cagionando dentro di noi dolce sensazione ed amore. Tale definizione è ritorno al concetto edonistico: è bello ciò che piace; nè con esso ci discostiamo dal seicento. Da critici secentisti deriva altresì quanto si dice sulla novità e maraviglia la quale si ottiene, secondo il Muratori, per mezzo della materia e dell'artifizio e richiede ingegno, concetti, fantasia. S'introduce però un freno, *il giudizio*, ed il bello viene diviso in corporeo ed incorporeo, fondato il primo sul vero ed il secondo sul buono; o, in altri termini, si esige che l'arte sia educativa e verosimile. Il Muratori, dunque, può rappresentare un periodo incerto

tra il procedere dell'ingegno sfrenatamente libero come nell'età precedente ed il predominio prossimo della ragione. Intanto si andava diffondendo in Italia il *cartesianismo* il quale, con analisi interiore e rigore logico, veniva ricostruendo ex integro tutto il mondo dello spirito e informando di sè, indirettamente, i critici d'arte. Locke dapprima e poi Condillac, per un decennio maestro in Parma del principe ereditario, svolsero dal *cartesianismo* quei rami della filosofia che riguardano più specialmente le origini della conoscenza, cioè il *sensismo*. Seguace del Cartesio fu quel Caloprese che al Gravina e al Metastasio insegnò filosofia. Tali rinnovamenti filosofici apportarono vigoria d'indagini anche nel campo dell'arte, come può vedersi in G. V. Gravina (1664-1718), non a torto giudicato precursore del Vico. Il principio del predominio assoluto della ragione in arte, conformemente al cartesianismo, è proclamato subito nel primo degli scritti di lui, il *Discorso sopra l'Endimione del Guidi* (1692). L'arte è detta « rampollo della scienza »; perciò solo il filosofo dovrebbe esser critico e non già retori digiuni di scienza che è armonia; così Aristotile fu falsato, interpretando come assoluto il puro relativo; onde la necessità per i retori di escludere il nuovo di cui Aristotile non parla solo perchè non lo poteva conoscere. Il Gravina audacemente pose il problema di cercar lo *stabile* nella fuga dell'*apparente* e indagare *le origini e la natura della poesia*. A risolvere siffatta questione egli premise che il vero si conosce con le immagini e coi concetti; e siccome il poeta è trasformatore e produttore d'immagini, si può conchiudere che egli racchiuda il concetto nell'immagine o che disciolga l'assioma universale ne' suoi individui. A questa mirabile conclusione egli giunse, pur non vedendone tutto il valore. Giustamente osserva a questo punto il Rolla (*op. cit.*) che tal procedimento non è proprio de' soli poeti ma di tutti gli uomini, poichè tutti pensiamo e per immagini e per concetti; come altresì deve dirsi contradittorio porre all'arte come oggetto il *verosimile*, mentre si era riconosciuto l'arte esser *fantasia*. Tale contradizione ricacciava la critica verso le poco concludenti indagini de' cin-

quecentisti su tale argomento per determinare il simile al vero, cioè il simile a cosa che noi non conosciamo in sè. La verosimiglianza risulta da apprezzamento confuso che non si pronunzia se non rispetto ad alcune forme artistiche. Il Gravina afferma inoltre lo scopo morale dell'arte, concetto il quale era comune al suo tempo: e chiama la poesia una *maga* salutare, « un delirio che sgombra le pazzie » e che ha l'utile per iscopo; onde, se essa dapprima fu solamente dilettevole, divenne poi anche utile. Alunno del Gravina si dichiarò A. Conti, noto precursore dell'Alfieri. Egli in due periodi della sua vita si occupò di estetica: dapprima in lettere francesi dirette una al Maffei, l'altra alla sig. Ferrant; poi in alcuni studi più veramente filosofici rimasti incompiuti per la morte dell'autore. Nella prima fase il bello è *la bella natura* e, poi, il grande e il nuovo: la poesia è pittura; l'autore non si deve rivelare; devono evitarsi i termini astratti: si cerchi più che altro la bella forma e (riscontro notevole coi romantici) si voglia l'utile e l'interessante e quindi, banditi dalla poesia, perchè non interessanti, e dèi e mostri: si raggiunga *il semplice, l'espressivo, il naturale*. Nella seconda fase di lui, detta metafisica, al contenuto si dà invece la preferenza sulla forma: il bello vien definito « varia proporzione delle parti e dei colori soavi uniformemente espressa ed animata dalla grazia e nobilitata dalla venustà ». Il bello non è il piacere o, se mai, è il piacere intellettuale, quello che Cartesio diceva « la coscienza di qualche nostra perfezione sia vera sia apparente »; cioè il sentimento di ciò che conviene alla nostra natura, onde qualche cosa di buono si accorda sempre col bello. Per il Conti imitare « è rappresentare in guisa le cose che facciano sugli organi de' sensi e sull'anima impressioni analoghe a quelle che fanno loro stesse ». L'arte quindi, anche in questa fase delle idee contiane, è mimetica o rappresentativa. Dall'aver poi essa per iscopo l'utile, il Conti dedusse una conclusione inaspettata e assai ostica: cioè che la poesia sacra e il poema filosofico fossero le forme più perfette di poesia.

Il Vico — Il Conti non aggiunse dunque largo contributo d'indagini nuove, qualora si eccettui qualche osservazione parziale, per es. sull'*interesse* in arte (parola nuova che prelude a tempi nuovi) e sulla natura del piacere artistico il quale contiene sempre qualche riferimento a ciò che a noi è conforme o buono (*signum boni* aveva il Campanella giudicata la bellezza): tutto il resto è vieto o mal compreso. Ben altrimenti il Gravina si era addentrato nella questione, deridendo i retori costretti sempre a malincuore ad aprire i cancelli al nuovo, per non aver compreso che certe regole erano, in sostanza, osservazioni parziali sul passato, inette a vincolare le creazioni future. Inoltre il riconoscimento che l'individuale fantastico, corrispondente all'universale astratto della scienza, è il vero oggetto dell'arte, è tal progresso che pone il Gravina in alto luogo tra' cultori nostri di estetica, quantunque egli, non comprendendo il valore della sua affermazione, si richiudesse in pratica nelle forme tradizionali. Il Vico pubblicò la *Scienza nuova* (1721 I. ediz., 1730 II. ediz.) e le affermazioni del Gravina ebbero luce piena. Il filosofo napoletano sa, intanto, di comporre una *storia delle umane idee*, cioè di voler determinare non una successione cronologica ma *momenti* dello spirito che sono, in grado e forme diverse, di tutti i tempi. Questi momenti dello spirito si distinguono in tre: I. il senso privo di razionalità o di coscienza universale, proprio degli animali: II. la sapienza poetica cioè una metafisica sentita ed immaginata: III. la critica, effetto della riflessione. Le arti hanno origine nel secondo momento, quando gli uomini sono come i fanciulli che *fingunt simul et credunt*. I poeti sono infatti *creatori*: poi la mente diviene filosofica e dall'immagine svolge il concetto astratto ossia la scienza. Qual è dunque il compito del poeta? Aristotile ha affermato opera del poeta è dire come le cose dovevano accadere: la poesia esprime *piuttosto* l'universale, la storia *piuttosto* il particolare: e su questi universali poetici si erano affaticati il Castelvetro e il Fracastoro (*Naugerius,* dialogo) ed altri. Il Vico si domanda: anche la scienza

tende al generale: come adunque differisce dall'arte? La risposta è chiara: l'arte ha della scienza l'idealità e della storia l'individualità e la concretezza: così storia, arte e scienza sono collocate al loro posto relativo. La poesia è tutta fantastica; ha per oggetto gli universali poetici ossia fantastici, ed anche l'impossibile purchè credibile, allorchè l'uomo fa sè centro dell'universo (Degnità I). Quali i mezzi? l'espressione cioè il linguaggio, di cui il Vico indaga la natura; quale il fine? insegnare al volgo a operare virtuosamente.

Il Beccaria, il Parini, il Batteux, il Blair — Il Vico non fu subito compreso: si diffuse invece sempre più il *sensismo* del Locke (1690) e del Condillac. Di questo tempo sono le *Ricerche intorno alla natura dello stile* (1770) del grande Beccaria: opera incompiuta in cui lo stile vien riconosciuto negli aggruppamenti delle idee secondarie intorno alle principali: aspetto troppo angusto di vastissima questione. Le idee poi si riducono a impressioni o sensazioni di cui lo stile è *espressione*. Al *sensismo*, che era ben accetto agli spiriti liberali in Lombardia, si educò anche l'autore del *Giorno*, il quale fu ben altro che digiuno di cultura filosofica. Le sue idee estetiche egli espose nei *Principii della letteratura applicati alle arti*. Egli ammette che tutte le arti belle abbiano unità di princìpi e origine o dall'istinto naturale (musica, danza, versificazione) o dal bisogno e dall'imitazione (architettura, scultura, pittura) o dal sentimento. Il bisogno ha ispirato la parola mediante l'onomatopea, come voleva anche il Rousseau; anzi l'arte, in genere, dapprima fu *utile*, poi ebbe per iscopo anche il *piacere* e l'*interesse*, cioè congiunse all'*utile* il *dilettevole*. Oggetto dell'arte è la bellezza fisica non solo ma altresì l'intellettuale e morale, *la bella natura;* suoi princìpi sono la *unità* e la *varietà*; suo mezzo dovrebbe essere la imitazione, di cui però l'autore non parla perchè l'opera ha carattere frammentario. Nelle scuole i libri più diffusi nella seconda metà del secolo XVIII e al principio del seguente furono il *Corso di belle lettere* del Batteux, pubblicato tradotto la prima volta a

Venezia nel 1773 e poi ben cinque volte a Palermo, e le *Lezioni di rettorica e belle lettere* del Blair, che il p. Soave presentò al pubblico italiano nel 1801. Il Batteux distingue le arti in utili, dilettevoli e miste, (eloquenza, architettura); padre delle arti è l'*ingegno* (*esprit* dei Francesi), come abbiamo visto che dicevasi fin dal seicento: l'ingegno ha rinnovato il diletto agli uomini noiati della semplice natura; ma esso ha bisogno del freno e della guida nello scegliere; Questa guida è il *gusto*, parola dominante in arte nel settecento: il gusto è nell'arte ciò che l'intelligenza nelle ricerche scientifiche. La fantasia, in questo sistema, non è nemmeno mentovata e l'arte è compresa come imitazione. Il Blair dà la seguente definizione del gusto: « La facoltà di ricevere piacere dalle bellezze della natura e dell'arte »; e dice che il gusto è congiunto con l'intelletto, al qual ultimo spetta il confrontare se la copia corrisponde all'originale; non solo intelletto però, come tra noi credeva il Muratori. L'arte è imitazione o descrizione, secondo che vi è, tra la creazione artistica e l'oggetto imitato, materiale somiglianza come nella pittura. oppure ci siamo serviti di segni che richiamano immagini e cose, quali sarebbero le parole. Quanto al bello il Blair la pensa come l'Hogarth (*Analysis of the beauty*) che cioè non possa ricondursi ad un principio comune: ammette come elementi di bellezza la linea ondulata (linea della bellezza), la serpentina intorno a un corpo solido (linea della grazia), il colore, la figura, il moto, la percezione di mezzi adatti al fine e la proporzione delle parti al tutto. Il p. Soave che tradusse il Blair, aveva già dato veste italiana al *Saggio filosofico sull'umano intelletto* del Locke (Milano, Motti, 1755) compendiato dal Winne. Il traduttore vi aveva aggiunto una nota al libro II cap. 12, in cui applicava al bello i princìpi filosofici esposti. Il bello, secondo il Soave, è non semplice sensazione come un sapore, ma rappresentazione come un colore o un suono: non tutte le rappresentazioni sono belle; perchè siano tali, esse devono essere esercizio piacevole degli organi, avere unità, varietà, perfezione cioè corrispondenza di mezzi col fine, novità: ciò quanto al bello fisico, oltre il quale ammette il Soave un bello intellettuale e morale.

Il Cesarotti, il Pagano - *L'entusiasmo* — Un nuovo elemento dell'arte veniva verso la fine del secolo acquistando importanza nella critica, *l'entusiasmo*. Il Bettinelli (Venezia, 1780) pubblicò una dissertazione sull'*Entusiasmo delle belle arti*, in cui l'entusiasmo è definito « una elevazione dell'anima a vedere rapidamente cose inusitate e mirabili, passionandosi e trasfondendo in altri la passione ». Questo elemento, insieme col gusto, si afferma anche nel Cesarotti col quale poeta, erudito e critico si chiude il secolo XVIII e s'inizia il XIX. Nel *Saggio sulla filosofia del gusto* (1785) diretto agli Arcadi, egli chiama il gusto « il genio che dirige, il conoscitore che giudica, l'ispiratore che detta »; e lo considera formato di « orecchia armonizzata, fantasia, cuore, celerità, scienza, filosofia del linguaggio » ed altro. Bello è « tutto ciò che, veduto, sentito, percepito, desta una sensazione viva, rapida e profonda di piacere, misto di ammirazione per l'eccellenza di una qualità appartenente alla perfezione del soggetto e inerente in esso ». Ammette, come il Parini, che i princìpi generali devono essere comuni a tutte le arti belle; per la poesia questi si riducono all'imitazione (del reale e dell'ideale, del vero e del verosimile), all'immaginazione, all'entusiamo. M. Pagano, contemporaneo del Cesarotti, pubblicò due lavori di estetica di sapore vichiano: il *Discorso sull'origine e natura della poesia* e il *Saggio del gusto e delle belle arti* (1798). La poesia, così il Rolla riassume, è fenomeno umano e universale; nelle grandi passioni l'uomo è poeta e cantore; i barbari parlano cantando e le loro parole sono raggi delle cose, perchè quegli uomini sono più direttamente a contatto con esse: l'intendimento umano procede nel suo sviluppo come la poesia. Nel *Saggio del gusto* si afferma che « il filosofo e il saggio intendono la natura, mentre l'artista la intende come quelli e ne crea poi una nuova, tutta vaga, tutta bella... » Al principio del secolo XIX si formò tra noi un'estetica che potrebbe dirsi di *transizione* della quale i più autorevoli rappresentanti sono da considerarsi il Cicognara nei cui *Ragionamenti sul bello*

(1808) questo è considerato come il tipo originario di natura, e il Delfico nelle cui *Nuove ricerche sul bello* (1818) l'espressione immediata dell'intimo si afferma come il carattere precipuo della bellezza.

L'arte e il bello sono inseparabili. — È il momento di sostare in questa corsa attraverso i secoli per notare a brevi tratti il succedersi delle idee, tra noi, sul bello e sull'arte: al punto cui siamo pervenuti, già sono apparse le prime manifestazioni schiettamente romantiche (1816). Fermiamoci e riassumiamo, coordinando. Per noi, abbiamo detto, siffatte definizioni o concetti sono aspetti parziali del vero, ed hanno carattere di documenti storici sia come cause determinanti un indirizzo dell'arte, sia, anche più, come effetto della cultura e dell'indirizzo seguìto in un determinato momento storico. Nè crediamo in quest'analisi doversi separare il concetto del bello da quello dell'arte, discutendo noi di *arti belle*, anzi quasi esclusivamente di una di esse: quella della parola. Per noi quest'arte deve proporsi sempre per oggetto il bello e con essa tutte le arti sorelle. Nè vale l'antica osservazione aristotelica che in arte può esser bello ciò che in sè è brutto: un deforme, una follia, un atto sconcio. Bello in tali casi è l'insieme o l'adattamento delle parti nella varietà del tutto, come nell'*Inferno* dantesco; bello è lo svolgimento cioè la successione o integrazione necessaria della scena o del fatto, quale il caso, per es., dell'Ofelia shakespeariana; bello è il contrasto come nel Tersite omerico. Nelle singole figure voi ammirate o la potenza della passione, cioè uno degli aspetti della umana natura bello per la sua grandiosità e che per simpatia vi attrae, quand'anche in voi non si produca alcuna *catarsi* o purgazione: Iago e Otello sono in fondo all'animo nostro, perchè sono nell'anima umana; e il rappresentarli è cogliere un lato della realtà che per il suo grandioso desta maraviglia e diletto. Questi esempi dimostrano non già che l'arte prescinda dal bello, ma che il bello dell'arte è diverso dal bello prettamente o morale o esteriore, quantunque in ultimo i vari aspetti del bello vengano ad associarsi. Sono

questioni diverse: cioè quale la natura del bello, se oggettiva o soggettiva, se necessariamente morale o indifferente: quale il valore estetico del brutto cioè come superamento o per sè stesso perchè caratteristico: oppure se l' arte, adattando a sè ciò che nella realtà per altre ragioni diciamo brutto e quindi trasformandolo, non abbia sempre per oggetto il bello. Ciò è tanto vero che l'arte, anche quando si prescinda dal soggetto rappresentato (e il Cesarotti ha fatta la stessa osservazione) forma oggetto a sè stessa: è bella cioè come coordinamento di mezzi al fine, come rivelatrice dell'ingegno: onde diciamo bello un ritratto solo perchè la figura ci appare resa dal pittore viva e somigliante, ammirandovi non il soggetto che può esser brutto (il Carlo V del Tiziano per es.), ma la bella espressione della visione interiore, la maestria dell'artefice, al modo stesso onde diciamo bella una macchina, perchè i suoi meccanismi sono sì ben congegnati che ogni parte corrisponde al tutto ed allo scopo che l'inventore si è prefisso. In questo senso tutte le arti, anche le più umili, hanno bellezza. L'arte dunque della parola ha per oggetto il bello; deve cioè esprimere il bello o essere una bella espressione sia pure di un teorema di matematica o di un caso patologico.

Critica dell'estetica dantesca. — Ammesso che l'arte e il bello vadano sempre congiunti, è chiaro inoltre che non sarà senza efficacia il concetto che dell'una e dell'altro l'artista siasi potuto formare, quantunque la pratica e il genio siano quasi sempre di molto superiori alle astrazioni filosofiche. Lo stesso accade in tutta la nostra condotta: abbiamo convinzioni e princìpi, ma le azioni si guidano spesso secondo l'ispirazione del momento. Non sarebbe tuttavia grave errore trascurare le astratte convinzioni nello studio di un carattere e la genesi loro? La definizione del *Convivio I* è, ad es., il riflesso chiaro della tendenza scolastica che informa tutto il pensiero al chiudersi del nostro medioevo. Il bello è corrispondenza di parti, è armonia: ma non erano forse corrispondenza di parti ed armonia il supremo sforzo del pensiero contemporaneo e quelle *Somme*

che, poggiando sulla ragione e sulla fede, comprendevano in un tutto, senza discordanze, il sapere antico e il nuovo, i filosofi e i Padri, fugando da ogni lato le tenebre? E corrispondenza di parti e armonia cioè bellezza non doveva essere tutta l'attività, privata e pubblica, che si assommava in quella grande unità, religiosa e politica, che sotto il papa e l'imperatore avrebbe tolto ogni dissenso, fatto degli uomini una sola famiglia? La visione di una grande armonia era il conforto di quegli uomini affannati dalle secolari lotte sanguinose: appunto perchè il sogno è il consolatore eterno, è l'ideale che si sprigiona per ragione di contrasti dalla realtà. Dal mondo sanguinoso si rifugia il pensiero nell'idillio dell'umanità concorde: proprio come oggi, nell'infierire delle lotte economiche, si sogna la quiete nella giusta ripartizione della ricchezza. Bello dunque il *De monarchia,* dove siffatta corrispondenza ed armonia politica viene delineata: bella, supremamente bella la *Somma* dell'Aquinate, dove tutto l'universo è concepito in un'armonica razionale visione. Se la *D. C.* avrà bellezza, sarà secondo il Poeta, perchè *renderà sensibile quella visione*, abbracciando anch'essa armonicamente tutto l'universo. La storicità, i contrasti, il contingente, quella parte insomma di cui noi siamo tanto curiosi e che hanno assicurato eterna vita al poema, non hanno secondo l'A. importanza per sè: sono solamente le ombre destinate a dar risalto alla luce indefettibile che dalla fonte divina emana nel creato. La storia si riassume nella Redenzione, come l'umanità migrante sulla terra in quella eternamente perduta o felice, come l'apparente nel sostanziale, il finito nell'infinito: di qui la grande importanza che, come ho notato, assume l'allegoria. Tutto ciò, per quanto sublime, avrebbe inaridito l'arte, togliendole la visione del reale sensibile, se l'arte che è nipote di Dio, non fosse stata da Dante ricondotta nella coscienza e alla espressione del contingente. L'arte è sincerità, canone fondamentale a cui si atterranno i contemporanei e dal quale si discosterà, purtroppo, molta dell'arte successiva per assumere atteggiamenti da mima. I trecentisti, dirò meglio, i contemporanei dell'Alighieri seguono in teoria la Scuola;

ma attraverso quel tanto di convenzionale che è ne' loro componimenti, la fisonomia morale cioè la vita interiore apparisce ben distinta: la loro è sempre un'arte vissuta, sia negli affetti sia ne' simboli o convenzionalismi sia nelle speculazioni. Quella poesia è « intendere, amare », ma altresì « fare »: abbraccia cioè la vita interiore e la esteriore, anche queste in un tutto armonico; la sintesi è nella coscienza la cui vita rigogliosa è fecondatrice del verso immortale. Se poi ci domandassimo perchè mai questo rigoglio interiore che si manifestava in grandi pensieri e in grandi azioni, la risposta la troveremmo nel fatto che la vita interiore era tutta una sublime armonia, ispirata da una fede che aveva per oggetto il divino congiunto all'umano e che comandava l'amore. Noi ammiriamo la supposta armonia del mondo greco e romano; ma questa è ben pallida cosa rispetto all'ideale cristiano, espresso nelle cantiche divine. La fede, è vero, a' tempi dell'Alighieri non era più sì schietta come ne' secoli di maggiore ignoranza. Si è detto: Si discuteva; dunque la fede era in decadenza. Ciò prova solamente che ad una fede ingenua si voleva sostituire una fede razionale e non già nel senso moderno di spinger le indagini ai fondamenti stessi del credere. Alla ragione si domandava solo d'interpretare; che da questo al dubbio sia breve il passo, può darsi; ma tal passo ai tempi di Dante si era in genere alieni dal farlo; e la fede restava saldissima, fenomeno tanto più grandioso perchè ampliato da una secolare analisi e sintesi di tutto lo scibile. A scalzare la fede occorreva dapprima un orientamento diverso della vita, un distaccarsi dagl'ideali cristiani, un paganizzarsi de' costumi del quale le tracce, a' tempi dell'Alighieri, cominciano ad apparire numerose specialmente nella borghesia ricca e nella nobiltà. Ma, nelle alte cime del pensiero, la fede poggia saldissima; la vita interiore è una grande armonia di cui l'arte è il riflesso.

Critica dell'estetica del rinascimento — Il distacco della vita dalla fede, appena accennato ai tempi di Dante, si era già profondamente manifestato nel cinquecento; quindi un dualismo che infiacchiva le coscienze e inaridiva l'arte. Il paganesimo in Dante è poco più che di puri nomi: ma il culto delle belle forme, siano pure sfacciatamente procaci, l'amore del godimento sensuale e quindi di que' beni che « son commessi alla Fortuna », ricchezze, potenza, onori, informano la vita de' grandi uomini del rinascimento, i quali guardano con dispregio il volgo ignorante e credulo. Nel dissidio si tentano gli adattamenti; i soggetti cristiani si contaminano con le forme classiche della paganità: guardate il *De partu Virginis* e la stessa *Gerusalemme*. E allora che cosa diviene il bello? Per i più è la bella forma, anzi la bellezza femminile come il bel corpo di Giovanna d'Aragona: un oggetto, un'esteriorità fonte di piacere. All'edonismo materialistico dei più, timidamente si oppone il Tasso il quale, nel suo fiacco platonismo, non sa altre formule trovare per il bello che quella da noi riportata, considerandolo come « qualcosa (parola assai vaga) d'interiore e di spirituale che dà vita e forza alla materia »; e il Tasso viveva quando il risorgimento paganeggiante declinava e la riforma cattolica cominciava a far sentire i suoi effetti. Nella coscienza, dove pure l'arte deve attingere, non rimaneva di vitale che il culto edonistico delle belle forme, rinvigorito e quasi dogmatizzato dall'educazione scolastica sugli autori classici cioè dalla tradizione umanistica. Come giungere al bello, se questo, cioè le belle forme, sono di fuori? Mediante l'imitazione; e l'arte non fu creazione spirituale come Dante l'aveva concepita (intendere, amare, fare), ma *mimesi*. Questo concetto non è del tutto falso: la mimesi è istintiva nelle l'uomo. Inoltre l'arte è manifestazione dell'interiore, quindi espressione: ma l'interiore non si concepisce indipendente dal di fuori: l'onda del pensiero, mi sia permessa la frase, è in dipendenza continua con l'onda nervosa e questa con gli stimoli materiali esteriori i quali in qualche modo riproduce; la creazione dell'artista può quindi, per qualche lato,

sostituirsi all'oggetto. Quel che qui importa notare, è il modo come i cinquecentisti intendevano la mimesi, dando cioè soverchia importanza all'oggetto esteriore e poca all'interna elaborazione. Se ben si rifletta, è questo l'errore iniziale in cui caddero allora tutti i retori, discutendo senza fine. Data tale soverchia importanza all'oggetto, la questione del verosimile o del falso e quindi il tracciare la linea di distinzione tra la storia e la poesia, lo stabilire se la poesia consista nel soggetto mirabile o nel modo come un soggetto qualsiasi venga svolto, erano *conseguenze necessarie*: ma erano altresì questioni insolubili, perchè si cercavano i caratteri dell'arte e della poesia dove questa non era, cioè nelle cose o partendo da un falso concetto della prima. Unico rifugio furono la tradizione e la precettistica spesso gretta e irrazionale ma che, corrispondendo alle tradizioni di scuola, metteva l'animo in pace. Aristotile, nel suo complesso, fu certamente svisato: la mimesi fu un letto di Procuste su cui si stirarono le savie osservazioni dello Stagirita; onde l'arte, limitata alla riproduzione delle belle forme e con la sola esemplificazione greco - latina, s'irrigidì in angusti precetti, dentro i quali le forme nuove che pur balzavano dalla coscienza vivace degli artisti, si ribellavano di collocarsi. Venne il *Furioso* e si dovè discutere di *romanzi;* venne la *Gerusalemme* e si battagliò sulla *poesia epica*. Il Tasso aveva egli stesso fornite le armi a' suoi avversari precisamente co' *Discorsi*; aveva tracciato infatti delle regole che poi il suo genio non aveva rispettato; il retore in lui era nemico dell'uomo di genio. — Ma vi son poi regole in arte? Il concetto di arte sembrerebbe racchiuderle: arte infatti è un seguito coordinato di azioni ad un determinato fine. Quanto più determinati sono il fine e il procedimento, tanto più sono numerose e precise le regole, come accade appunto nelle arti meccaniche: il muratore che colloca le pietre di un edifizio, sa quel che deve e come deve fare: l'arte glielo insegna. L'arte della parola è invece individuale, rivelatrice della coscienza: quindi il suo carattere assoluto di libertà. Regole si possono solo dare di doppia natura e sempre molto generiche, cioè desunte o dalla natura stessa del parlare

come rivelatore della coscienza, o dall'esame de' mezzi atti a formare ed elevare la coscienza stessa. Appartengono al primo gruppo, per es., certe norme stilistiche sulla chiarezza, sincerità e simili: al secondo la lettura in genere e, in ispecie, la conoscenza ragionata degli autori o de' tempi, compreso soprattutto il proprio. Le regole divennero per necessità innumerevoli, allorchè non si volle educare l'artista fornendogli gli elementi vitali della sua cultura, ma l'artista che sapesse, modernizzandola, rifare per es. l'*Iliade*. Per chi copia son necessari di continuo e seste e compassi. — E i generi? Il lirico, l'epico, il drammatico? Essi sono astrazioni sul fondamento di reali somiglianze tra gli scritti, e queste somiglianze nascono da condizioni fornite dal tempo. Appartengono essi alla storia e la storia spiega la loro evoluzione; la critica determina le somiglianze, fatti individuali non leggi. Gran parte quindi dell'opera letteraria del cinquecento è, come l'*Italia* del Trissino e l'*Avarchide* dell'Alamanni, nata senza vitalità e sepolta subito negl'ipogei della storia. Sornuotano poche cose e le più, compresa la *Gerusalemme*, frammentarie cioè quelle parti dove lo sforzo del genio si è diretto alla creazione non alla imitazione. Accenneremo altrove il perchè di tale coercizione dell'arte: qui basterà richiamare che le idealità artistiche di un'età sono il riflesso dell'educazione e che questa, in seguito all'umanesimo e per i fatti suaccennati, portava al culto delle belle forme e le belle forme additava nell'arte antica. Accanto ai maestri antichi, ai sapienti di altri tempi, si collocò F. Petrarca, e la lirica petrarcheggiante non ebbe alito di passione, ma fu grazia, compostezza, misura; si potrebbe dire reazione aristocratica alle volgarità di una vita dissoluta e senza idealità.

Estetica secentistica. — Dalla teorica della mimesi, delle belle forme, del verosimile, della compostezza e della grazia, come si passò all'altra dell'*ingegno* creatore e della *maraviglia* fine dell'arte e fonte di curiosità e di diletto? La distanza sembra grande, ma effettivamente non è: basti riflettere che il seicento ereditò dal precedente una grande operosità

intellettuale e un intenso amore all'arte: onde la ricerca, talvolta affannosa, del nuovo. Il « trovar nuova terra o affogare, » del Chiabrera è il motto che conviene ai più di allora: da nessun difetto furono più alieni quegli uomini quanto dalla pedanteria dell'imitazione; anche imitando, lo fecero di assai mala grazia e scostandosi il più possibile dai modelli. Ma il nuovo che la operosità artistica ereditata e avvalorata dall'educazione umanistica esigeva, non poteva esser fornito da un contenuto nuovo della coscienza: la vita era decadenza cioè immiserimento religioso, economico, politico rispetto all'età precedente; le scienze e la filosofia nuova sorgevano appena ed erano perseguitate. L'ingegno fece di sè fine a sè stesso e si disse: Il bello è l'ingegno o le belle figlie di questo: le acutezze; è il modo ricco, sontuoso, sorprendente con cui diremo le cose. Tale la genesi logica del secentismo, difetto proprio delle età decadenti. A questo intrinseco e logico svolgimento del gusto contribuì, come causa determinante occasionale, il predominio spagnuolo. Questo però ebbe efficacia così estesa sull' arte nostra solo perchè l'organismo interiore era sì debole; nè tutto il secento è spagnolismo, perchè il più è sviluppo ipertrofico di forme e tendenze proprie dell'umanesimo. È sempre infatti il culto della forma, il quale con l'umanesimo si era tanto abbarbicato nell'arte nostra. Due domande vogliamo ancora farci prima di lasciare questo argomento. La prima è: fu detto che il seicento è brutto perchè è un eccesso; ora come si determina l'eccesso? Per poter ciò fare occorre un razionale criterio del normale: ma che cosa è il normale nell'arte della parola o, se piace meglio, nello stile? La domanda se l'è già fatta il Graf (*N. Ant.*, ott., 1903); ad ogni modo questo è evidente che, se l'eccesso secentistico si considera come spagnolismo, cioè come patologica inoculazione tra noi di ciò che è fisiologico altrove (oltre la Spagna si potrebbe, e con più ragione, citare tutto l'Oriente antico e moderno fino all'India), questo eccesso è qualcosa non di universale ma di relativo ad alcuni temperamenti artistici nazionali. — Rispondiamo che il senso della misura vien dato dall'educazione tradizionale; noi siamo assuefatti

alla luce tranquilla greco-romana, nè possiamo da essa discostarci a lungo. Questa luce è quella che ha rischiarato le più alte manifestazioni civili, ha favorito lo sviluppo duraturo delle facoltà razionali: quindi essa è complessivamente la migliore. È la tradizione che impone il gusto e con ciò la misura nella forma, oltre la quale vi è l'inefficace o per eccesso o per difetto. Che a formare siffatta tradizione di equilibrio fantastico-razionale abbiano concorso, oltre a numerosi fattori storici, circostanze fisiche proprie delle nostre regioni, è indubitato: ma la conclusione è pur sempre la stessa: è la tradizione che ha formato il gusto nazionale ossia il senso del bello: onde il discostarcene del tutto o senza gravi ragioni di ordine generale, è turbare un equilibrio per il quale dalle più umili manifestazioni artistiche si può agevolmente salire alle più alte speculazioni filosofiche. Il gusto secentistico, concedendo tutto alle arguzie, all'ingegno, scemava il sentimento e la razionalità nel dire, qualità questa ultima caratteristica di popoli maturi. La tenuità, lo scambio, la falsità de' rapporti tra le immagini e le cose o tra immagine ed immagine, che giovano all'arguzia, sono gravi difetti al lume di quella critica razionale cui lunghi secoli ci hanno assuefatti. Il secentismo alterò quindi lo stato normale della nostra coscienza, come un momento di ubriacatura o di farnetico. — L'altra questione che vogliamo farci è la seguente: siffatta follia secentistica e teoria delle arguzie come si conciliano con l'aristotelismo che pure restò in vigore? Per me l'aristotelismo in quel secolo fu vezzo tradizionale non fede viva: fu accettato quando non incomodava, quando cioè nelle vecchie forme poteva liberamente l'ingegno giocare di arguzia: quando incomodava se ne fece a meno, ad es. sul teatro. Malgrado l'aristotelismo, il Marino sceglie per il poema un soggetto frivolo, Adone, e lo infarcisce delle invenzioni più strambe, legate solo a un tenue filo, e negli episodi si diffonde quanto a lui piace. Nel seicento non il disegno ferma l'attenzione ma il colorito; quindi l'aristotelismo che riguarda specialmente il disegno, restò senza pratica efficacia. Il secolo fu dunque in realtà ribelle al gusto tradizionale; ed anche contro il formalismo

teoretico levò, come vedremo, apertamente voci di ribellione. Dei due ultimi periodi studiati, il cinquecento con l'aristotelismo e la mimesi rappresenta nell'arte il trionfo del tradizionalismo a scapito dell'individualità: il seicento invece, con l'ideale delle arguzie e dell'ingegno, è un secolo individualista in cui le manifestazioni artistiche hanno, per lo più, il carattere di scapricciamenti individuali contro il gusto tradizionale. Nel movimento scomposto ed anarchico si affermava per altro il diritto alla personalità nell'arte.

Caratteri dell'Arcadia e del settecento. — L'Arcadia fu parziale ritorno al tradizionalismo: oltre i fatti molto noti dell'imitazione petrarchista e grecizzante, conferma la nostra affermazione l'avere assunto a criterio dell'arte il *buon gusto* cioè l'educazione tradizionale. Il Muratori fa delle timide concessioni alla teorica secentistica dell'ingegno e della maraviglia, ossia all'affermazione precedente individualistica che non poteva più del tutto morire nella coscienza; ma, in fondo, l'Italia riprendeva la sua via storica, la tradizione, da cui in un momento di follia si era discostata. Le morbose sentimentalità, venute di moda mediante il romanzo francese, indussero al convenzionalismo pastorale e alla musicalità fiacca della canzonetta e delle ariette melodrammatiche. Della grande tradizione classica l'età fiacca non sapeva riprendere che la forma tenue dell'idillio: ma, alla fin fine, l'ubbriacatura, il farnetico, erano passati, e il Crescimbeni e i soci fondatori poterono ben credere di avere sterminato il *cattivo gusto* e sostituito il *buono*. L'Arcadia, con il ritorno alla tradizione, preparava il fiorire del neoclassicismo. A dare contenuto nuovo al pensiero intervenne un nuovo elemento che domina tutto il secolo giustamente considerato di predominio francese; cioè la cultura ed il pensiero filosofico di Francia. Dal razionalismo francese, metodico e logico, deriva in non piccola parte il neo-classicismo francese; e ciò malgrado che il Descartes non trattasse affatto di estetica. Egli è che il cartesianismo impregnò di sè l'atmosfera intellettuale del gran secolo: la perspicuità, il rigore logico, l'analisi introspettiva divennero abitudini

di quegli uomini e pregi di quegli scrittori: si fece generale la tendenza alle astrazioni, ai generi, ai tipi, alle esemplificazioni delle forme e, quindi, anche ad accettar regole e a dettar poetiche, da Chapelain a Boileau. Questa letteratura chiara, leggermente patetica ed enfatica, riannodandosi agli antichi, corse signorilmente l'Europa dall'Inghilterra alla Germania ed all'Italia, e furono suoi compagni il razionalismo cartesiano e i sistemi da esso derivati. Primo degno rappresentante di questa tendenza tra noi è il Gravina; egli infatti torna al tradizionalismo per mezzo della filosofia; vuole l'arte « rampollo della scienza » e filosofi per critici, deride gli stolti commentatori di Aristotile, però torna ai Greci come a maestri. Per via egli intuì il vero carattere della concezione artistica la quale non tende all'universale, ma l'universale discioglie nei particolari. Pure noi siamo anch'oggi a dimandarci: in quali rapporti è l'arte della parola con il pensiero astratto e con l'intuizione concreta? È la parola nel suo significato immagine o concetto, e l'arte che ne deriva è pure concatenamento logico di elementi che la ragione può analizzare e regolare, o un succedersi di impressioni individuali? L'arte è impressionismo o regola? Cominciando dalla parola, io sono d'opinione che essa sia nello stesso tempo e immagine e concetto: immagine o rappresentazione di cosa individuale prima, diviene anche concetto poi. Nel bambino cui la mamma insegna per la prima volta la parola *fiore*, questa si associa con l'oggetto mostratogli; con l'udirla ripetere ed applicare a cose diverse ma somiglianti, egli distacca la parola dalle cose singole per usarla ad esprimere il complesso delle somiglianze a lui note. Si è formato così nel bambino il concetto generico, sia pure confuso, ma non sono svanite le sensazioni prime delle cose; e la parola *fiore* richiamerà in lui e l'uno e le altre, quantunque il primo tenda a farsi sempre più distinto e meno vivaci le altre. Da questo esempio si può arguire qual sia in genere il valore di ogni parola in noi, il quale per necessità dovrà variare dall'uno all'altro parlante secondo il complesso delle esperienze, secondo la *storia individuale* che il vocabolo avrà: ma questo conterrà sempre un'astrazione,

un concetto generale, una percezione distinta, direbbe il Leibnitz, o che tende a farsi distinta con il progredir della ragione e della abitudine di riflettere ne' popoli. Le lingue più progredite sono quelle in cui la parola ha acquistato maggior precisione astratta cioè maggiore comunicabilità: il che suppone una maggiore somma di esperienze comuni e quindi vita più intensa in un popolo, maggior numero di scambi intellettuali. La parola è dunque nei vocabolari i quali tal significato generico definiscono, essendo l'individuale indefinibile ed incomunicabile: nè la parola vi è, come è stato detto, mummificata; essa è colà un'idea, uno spirito che attende la materia o forma cui congiungersi. Ma se la parola, nella parte sua comunicabile, è concetto cioè generalità astratta, sia pur confusa, come posson essere individuale il discorso e più specialmente la creazione poetica? Il particolare o individuale sorge dal generale per il cumularsi o aggrupparsi diversamente delle idee generali; ma il processo è inverso nel lettore e nel poeta. Noi conosciamo Achille prima come un eroe in genere, poi come l'alunno feroce d'un centauro, poi come un guerriero a Troia, magnanimo e pronto all'ira, e così via via fino a che piace al poeta: cumulando questi concetti e le relative immagini associate, componiamo a poco a poco la figura relativa la quale per necessità dovrà variare dall'uno all'altro dei lettori, tanto più ai tempi nostri quanto più individuale è l'indole della mente di ciascuno: tanto meno negli antichi, quando il maggiore contatto e l'orizzonte più ristretto rendevano meno diverse le coscienze degli uditori. Nel poeta che è evocatore, la figura dell'eroe invece balza luminosa nella sua coscienza fin dal principio dell'opera; e di mano in mano si colora, si atteggia, si fa distinta nei particolari su cui, in armonia con il resto, fissa lo sguardo. L'opera del poeta, rispetto allo svolgimento, è analisi di ciò che nella sua coscienza è uno e concreto; l'opera del lettore è sintesi di ciò che, prima vago e generico, diviene realtà individuale; onde la gioia del poeta creatore è nel seguire la sua creatura nell'azione che è vita; la gioia del lettore è nel veder sorgere nell'animo suo la realtà vivente. — La

teorica del Vico fu integramento degli accenni del Gravina: egli non ci definì il bello, ma ci disse che l'arte è nell'individuale e la scienza nel generale e che l'individuale e il generale, cioè il concreto e l'astratto, sono due momenti essenziali dello spirito e inseparabili; nelle prime età l'astratto è confuso o nascosto nel concreto, onde gli universali poetici e la sapienza poetica, il tipico in forma concreta che costituisce un vero poetico assai diverso dal vero storico che è individuale reale e dal vero scientifico che è astrazione distinta.

Periodo del rinascimento neo-classico — Verso la fine del secolo altre tendenze sono rivelate da parole e concetti nuovi. Meritano speciale attenzione l'*utile* pariniano, l'*interesse* del Conti, l'*entusiasmo* del Bettinelli e del Cesarotti. Si acquista coscienza di altri elementi dell'arte oltre i tradizionali che erano armonia o proporzione di parti, imitazione, ingegno, buon gusto. Il concetto dell'*utile* ricollega l'arte alla vita civile, all'arte assegnando una funzione sociale; l'*interesse*, inteso dal Conti non chiaramente nè in tutto il valore, significava che un'opera d'arte deve parlare alle coscienze ed attrarle, e quindi avere costantemente di mira il pubblico. Infine con il titolo, alquanto ampolloso, di *entusiasmo* fa suo ingresso nella teorica dell'arte un elemento vitale, troppo trascurato fino allora: la *passione*. Questi elementi e l'ultimo in ispecie saranno in breve prevalenti nell'arte che si dirà romantica; e noi, nello svolgimento di questi studi, cercheremo chiarire per quali vie e per quali circostanze giungessero a rinvigorire l'arte nostra. Ora il secondo degli elementi vitali, l'*interesse*, cioè l'efficacia attrattiva che un'opera d'arte deve avere sulla coscienza de' lettori, ci suggerisce alcune considerazioni. Si usciva allora dalle *accademie* e l'arte s'innovava col *neo-classicismo*; il pubblico che seguiva l'arte, si allargava di mano in mano che dai luoghi chiusi si passava all'aperto. Era ancora un pubblico ristretto, ben preparato, conforme alla tradizione, ma pur sempre assai più numeroso e libero e vario che nelle accademie le quali tendevano a passare di moda.

Noi qual giudizio dobbiamo dare di queste vecchie istituzioni quali fiorirono in tanto numero dalla fine del cinquecento al settecento inoltrato? È indubitato che le accademie del seicento e settecento sono fenomeno di decadenza: prevalsero in esse la vacuità e la vanità: si cercò l'applauso facile in un pubblico ristretto: pure pubblico vi fu e con esso l'interessamento all'arte. Le accademie ci confermano quel che per tanti indizi è manifesto, cioè che l'educazione letteraria ed anche più l'operosità artistica erano largamente diffuse nella classe cólta, quantunque di tanto immiserite. Queste spesso ridicole istituzioni permisero quei contatti e quegli scambi d'idee e quegl'incoraggiamenti che al lavoro artistico son necessari, e supplirono il gran pubblico purtroppo assente: esse moltiplicarono il favore verso l'arte: onde dopo le aberrazioni del gusto, ritornati di mano in mano (e l'Arcadia vi ebbe la sua parte) al retto sentiero, dalle accademie uscirono e i Parini e i Monti e si ebbe il rinnovamento. Questo prese nome di *neo-classicismo*, cioè di tradizionalismo rinnovellato sotto l'influsso dell'arte classica: classicismo che i moderni distinguono dalla *classicità* pura, cioè da quell'arte che si direbbe *plastica* (il Maroncelli la chiamava *profilare*) la cui bellezza risulta piena da qualsiasi lato si consideri, e di cui nelle arti del disegno aveva data la teorica il Winckelmann (1717-1768), distinguendo negli esempi greci la *bellezza materiale della forma*, la *bellezza ideale* nell'atteggiamento, e la *bellezza dell'espressione* che, congiunta alle altre due, dà la bellezza perfetta.

Concetto dell'arte e del bello. — E noi, in questo scritto, qual concetto abbiamo del bello e dell'arte? Dopo le teoriche accennate, l'uno e l'altro concetto subì nel secolo XIX un'elaborazione profonda: una parte di questa cioè la reazione idealista - romantica (per il Manzoni - *Dialogo dell'invenzione* - il bello « è legato all'eterno vero ed all'eterno buono ») rientra integralmente nel periodo storico di cui ora accenniamo i precedenti. Seguirono poi e lasciarono tracce luminose, tra gli artisti, il Leopardi che tornò al concetto dantesco della sincerità in arte e, quanto al bello,

« romantizzò, secondo il Carducci, la purezza del sentimento greco »; tra i filosofi il Rosmini per cui la bellezza è in relazione con la mente ed ha fondamento oggettivo come la verità con la quale però non deve confondersi, e richiede l'uno e il molteplice in un tutto cui nulla manchi e che esiga plauso dalla mente e talora dell'entusiasmo: e il Gioberti per il quale « il sublime dinamico crea il bello che è contenuto nel sublime matematico » e l'arte è intuito, visione ideale dell' ente primo che crea l'esistente, cioè intuizione di Dio. Con questi due si accordò in parte Augusto Conti, dicendo il bello « ordine ammirato di perfezione » (*Il bello nel vero*, I, 50), e che l'arte imita la natura cioè come fa la natura. All'ontologismo idealista accennato e all'hegellianismo è succeduta la scuola positivista che, come il Mantegazza (*Epicuro*, Milano, Treves, 1891), fruga in qual cellula si muova specialmente la molecola estetica, e col Lombroso e il Sergi cerca, nei caratteri etnografici e fisiologici, la spiegazione del genio e delle varie manifestazioni artistiche. Infine in questi ultimi anni, specie per opera di meridionali, gli studi estetici sono rifioriti su largo fondamento filosofico: e B. Croce ci ha dato la formula che « *l'intuizione è espressione* », che l'arte è *l'intuizione dell'individuale fantastico* e il bello *l'espressione riuscita* — Sarà lecito, anche a noi, dare una formula del bello e dell'arte? Lo crediamo necessario affinchè alle parole si dia un gusto valore e lo scambio delle idee non ammetta equivoci. Per noi bello è tutto ciò che, *percepito dall'immaginazione o foggiato dalla fantasia, desta idealità vivamente sentite*. Il bello dunque si viene a confondere oggettivamente con il vero, cioè si estende a tutte le cose le quali divengono belle, allorchè si trasformano in immagini o percezioni individuali, concrete, ed allorchè, percepite, fanno sorgere nell'animo un' alta visione di vita, un'aspirazione o desiderio intenso. È questo il contenuto dell'immagini che diciamo belle e che altro non sono se non la visione di una perfezione dell'essere nostro e quindi della vita. Queste idealità dànno appunto alla percezione sensibile il carattere che il Vico esigeva, di universali sensibili; sono

le percezioni confuse della mente come il Leibnitz voleva, e il *signum boni* del Campanella. Il bello in tal modo involge tutte le facoltà dell'animo cioè tutto l'essere interiore, e viene a costituire la nostra maggiore aspirazione fino a comprendere l'infinito. Prendiamo degli esempi: quali tra le cose diciamo supremamente belle? Nelle forme umane quelle che dànno l'impressione della salute, della vigoria e che fan sorgere l'idealità del benessere, della resistenza individuale e della continuità della razza: e, se diciamo bello un vecchio, è perchè in lui scorgiamo la serenità dell'animo, le tracce della passata energia e quindi l'ideale del placido tramonto della vita. Idealità di forza, di vivacità, di salute, di utile, è il contenuto attraente nella visione degli animali; e libertà, sviluppo sano di energie fisiche, dicono i mari, i monti, le selve, le campagne. Noi ammiriamo la candidezza. della neve che è purezza igienica, e il cielo sterminato ci domina e ci solleva con il senso e la contemplazione dell'infinito. Ci attraggono gli abissi e gli spettacoli grandiosi degli elementi in lotta e, pur amandoli, ne proviamo sgomento; ma non è forse racchiusa in questa forma individuale e drammatica l'idealità della conoscenza del mondo, il piacere delle forti sensazioni, la vita intensa e l'aspirazione. sia pur trepida, verso il dominio delle forze della natura? Di qui si vede come l'arte possa, non debba (si noti bene) esser fine a sè stessa, poichè, foggiando sapientemente la materia, l'uomo rivela la propria capacità, lotta gareggiando con la natura i cui procedimenti sa riprodurre. Non è questo infatti l'entusiasmo spontaneo che tutti sentiamo verso l'artista creatore? In questa classe dell'arte fine a sè stessa rientra la rappresentazione del brutto, quando non vi si contengano altre idealità o di compassione umana o di superamento mediante il ridicolo, i contrasti, l'analisi e così via. L'arte è fine a sè stessa, anche e più, mediante costruzioni o combinazioni fantastiche a puro scopo di diletto: essa, dall'esercizio moderato delle facoltà, fa sorgere con la varietà il diletto: e quindi, non copiando ma continuando la natura, provvede all'umana attività ed allarga la vita, incarnando così l'ideale che tutti li abbraccia cioè l'uomo che da sè provvede ai

bisogni interiori dell'esistenza. I tre concetti dell'arte, l'edonistico, il pedagogico e il mistico, non si escludono, ma sono atteggiamenti speciali, secondochè l'ideale che l'artista racchiude nella sua opera e che il lettore sente, è o puro diletto cioè sanità ed equilibrio interiore, oppure azione cioè moralità, o aspirazione remota verso l'infinito. L'arte deve, secondo l'espressione del Croce, essere espressione riuscita, e noi aggiungiamo, del bello cioè di una forma fantastica che racchiuda un'idealità, qualunque siasi delle tre accennate. Se il soggetto è o vuol essere un puro giuoco di fantasia, l'artista è come l'uccellino, il fanciullo o il ginnasta che, co' suoi movimenti istintivi o riflessi, senza scopo oggettivo, raggiunge l'ideale della salute e della robustezza. Senza questo ideale, cosciente o no, il moto degli animali sarebbe assurdo, come sarebbe assurdo il giuoco fantastico, qualora con l'esercizio non si accrescesse la vita interiore. Contro l'arte pedagogica si afferma che la morale è un di più, un che estraneo all'arte e che questa basta a sè stessa: quel che è moralità non è arte, ma altra cosa. Noi diciamo che l'errore di questo ragionamento sta nel confondere moralità in astratto ed azione morale: la prima appunto perchè concetto astratto, non può far parte dell'arte: è scienza: le seconde possono sempre aggiungere bellezza all'arte. poichè le azioni, in quanto morali, sono conformi alla vita e quindi racchiudono un'idealità, cioè sodisfano ad una delle condizioni del bello. L'arte non *deve* essere pedagogica, ma, essendo, cioè indirizzando ad una sana morale, è già per questo solo sulla via del bello. Dia essa alla idealità morale la forma concreta, l'individualità fantastica conveniente, e l'artista avrà compiuta la sua missione. Una potente idealità morale, come quella racchiusa nel sentimento di razza, di patria, di giustizia, di operosità sociale, scuote potentemente ed attrae. L'artista, scegliendola, ha fatto parte della strada: il resto sarà espressione. Ma questa seconda non basta: il concetto di espressione è insufficiente: l'espressione di uno stato d'animo può avere solo scopi pratici e riuscire indifferente; perchè tale non sia, essa deve racchiudere un contenuto interessante,

un'idealità, ossia il bello. Insomma l'arte è intuizione ed espressione: ma perchè l'espressione piace o può piacere se non per il contenuto? Il concetto del contenuto non può separarsi da quello dell'arte. - Adottando formule le più concrete possibili, riassumiamo il nostro pensiero così: l'arte ha per oggetto il bello, ed il bello è l'intuizione d'un'idealità ovvero, se è più chiaro, la sua percezione concreta. Il bello, essendo percezione ed idealità, si deve riferire alle facoltà tutte dello spirito, siano conoscitive od emotive, cioè allo spirito stesso tutto intiero del quale il bello è l'oggetto più comprensivo, l'aspirazione più alta. L'arte è da un lato funzione d'un bisogno, cioè di quello dell'idealità che è vita; ed è poi bellezza in sè stessa, perchè incarna l'idealità del coordinamento razionale de' mezzi al fine e di uno spirito che, continuando i procedimenti naturali, provvede da sè ai suoi bisogni. Così si possono dare rappresentazioni belle del brutto o belle combinazioni fantastiche che abbiano principalmente il valore di puro giuoco. Il giuoco fantastico è esercizio moderato delle facoltà, è distrazione, giocondità dello spirito; quindi racchiude in sè una idealità che è bellezza. L'arte può rappresentare l'orrido e lo spaventoso i quali due elementi, qualora si tratti d'invenzioni, rientreranno nella categoria del fantastico che, come puro giuoco, potrà eccitare non turbare lo spirito: o, se si tratta di realtà, accresceranno la esperienza delle cose e quindi la conoscenza del mondo, altissima idealità umana. De' tre concetti tradizionali del bello e quindi della sua manifestazione mediante l'arte, l'edonistico, il pedagogico o morale, il mistico, nessuno va escluso, racchiudendo ciascuno una categoria di aspirazioni ideali. Il primo cioè il concetto edonistico secondo la nota formula: è bello ciò che piace: va interpetrato nel senso che piacerà quel che rappresenterà efficacemente ideali della vita o saprà destarne nell'animo: il secondo, cioè il pedagogico, ha valore, non come ragionamento o precettistica, ma solo in quanto la morale racchiude per sè stessa ideali umani che si protendono nel tempo mediante la razza ed investono la nostra stessa natura; onde in ultimo il bello ed il buono si confondono ed il

primo può considerarsi come segno del secondo e l'arte come una forma della moralità: il mistico infine che mira all'infinito, può abbracciare il primo ed il secondo quando, nello sviluppo della vita e della morale, si vegga, come deve vedersi, la manifestazione parziale della forza latente che anima l'universo.

Sviluppo degl' ideali nell'arte. Con questi concetti che abbiano creduto dover chiarire onde non si brancolasse, come spesso accade, nell'incertezza su ciò che nelle discussioni e ricerche storiche si presuppone, è possibile intraprendere lo studio di quella forma dell'arte che fu detta romantica, cioè, secondo il fin qui detto, di una bella forma che l'ideale umano assunse in un dato momento. Determinare fin dove sarà possibile (chè le difficoltà non sono poche) quest'ideale e la sua forma e le ragioni perchè l'uno e l'altra giunsero a maturità cosciente al principio del secolo scorso, sarà il non lieve compito dei capitoli che seguono, ne' quali assai più spesso proporremo problemi che conclusioni. Intanto giova notare, a complemento delle cose dette, che, se vi è legge manifesta nell'evoluzione storica, è il succedere degl'ideali, abbracciando orizzonti sempre più vasti. È questa la storia ideale di cui l'arte segna i momenti e che ha corsi e ricorsi nel turbinar delle vicende. L'ideale greco è vigoria fisica, giovinezza, godimento: esso apparisce nell'*Iliade*, epopea apollinea di dèi e di eroi giovanilmente belli. Un senso doloroso anima il mito dionisiaco e il ditirambo e il dramma il quale di quel mito è la più perfetta manifestazione: ed il dramma conduce lo spettatore, attraverso gli stasimi, le peripezie e la catastrofe, alla catarsi o purgazione tragica, cioè all'ideale dell'uomo che riconosce la piccolezza sua nel mistero delle forze cozzanti, e le affronta senza turbamento. All'ideale greco succede quello romano, la *vis imperatoria* che assoggetta e affratella: e questo ideale di potente unione, nel diritto, dei liberi e dei civili contro la barbarie, è la forza che circola nella *Eneide* e nell'arte latina in genere, in ciò che ha di proprio: orizzonte certo più esteso ma non tale che dal diritto non escludesse la maggior parte del

genere umano, compresa ancora ne' nomi sprezzanti di *barbaro* e di *schiavo*. L'arte cristiana abbatte questi limiti e nella *D. C.*, la sintesi migliore del rinnovamento cristiano nell'arte, l'ideale è l'uomo credente, senza distinzione politica o sociale di razza, il quale tenta salire, eterno errante, il dilettoso monte della verità, della giustizia e che la ragione, sommessa alla fede, mena a Dio. Il rinascimento è in parte ricorso o ritorno all'ideale antico del godimento, cui per altro si mescola assai assottigliato l'ideale cristiano che ha fondamento nell'infinito; appunto per questo il rinascimento cercò il bello senza restrizione di confini o di forme politiche o di fedi religiose, e fu fatto largamente umano. Esso si protende nelle varie letterature nazionali e le attrae e le devia e le corregge, secondo intrinseche azioni e reazioni. Godimento estetico squisito, l'arte aveva carattere aristocratico ed orizzonte limitato intellettualmente in forme tradizionali. Sorge con la rinnovellata cultura il popolo, e con esso hanno origine nuove fedi e nuove vigorose aspirazioni che dall'individuo si estendono alle nazioni, all'umanità. L'arte deve rappresentare questi nuovi ideali, questi nuovi atteggiamenti talvolta dolorosi: s'inventano quindi nuove forme, poichè le antiche non sodisfano, o non capaci del contenuto nuovo o non adattabili al gusto degli uomini nuovi. Si svolse così un'arte rinnovellata della quale fu parte il movimento romantico.

*Marzo 1907*

NOTA. Sono poi venuti a mia conoscenza i seguenti scritti: B. Croce, *Conferenza* al Congresso internazionale di Heidelberg, riportata in *Critica*, 1908, pag. 321-40, in cui si vuol dimostrare che l'intuizione pura è liricità e che essa, e perciò l'arte, non può rappresentare che stati d'animo; id., *Estetica*, 3. ediz., Bari, Laterza, 1909; Charles Albert, *Qu' est-ce que l'art?* Schleicher - frères, Parigi, 1909; G. A. Cesareo, *L'estetica di F. De Sanctis* in *N. Ant.*, 1 ott. 1909; G. Salvadori, *La nuova teoria d'arte scoperta da A. Manzoni*, in *Fanf. della dom.*, 1910, n. 3 e seg. Sulle teoriche del Croce mi son parsi notevoli i seguenti articoli: Rob. Gaetani d'Aragona, in *Coenobium*. III, p. 48; U. L. Morichini, *La possibilità d'un'estetica. L'equivoco d'un filosofo* in *La vita letteraria*, Roma, aprile, 1909, negante ai filosofi la facoltà di ragionare d'arte, e la risposta di G. Castellano nello stesso periodico, luglio e agosto, 1909.

## II

## Caratteri della questione romantica.

Argomento del capitolo. — Nello studio del romanticismo si presenta innanzi tutto la questione delle origini, forse la più complessa: a chiarire la quale ci domanderemo, per prima cosa, che dobbiamo intendere per origine di un fatto generale come appunto il nostro: indi passeremo allo studio dell'origine del nome col quale il fatto fu contrassegnato e da' contemporanei e dalla storia, infine alla esposizione sommaria del contenuto che, secondo i più autorevoli promotori del movimento tra noi, quel vocabolo avrebbe dovuto avere. Riconosciuti fallaci i criteri, infondate le distinzioni che con que' programmi si vollero stabilire, procederemo in ultimo a porre la questione nei giusti termini per le indagini che faremo in seguito.

Difficoltà intrinseche de' problemi sulle origini — Carattere illimitato della questione — Il convenzionale è inseparabile dall'arte. — Le origini di un fatto possono intendersi in due modi: l'uno più ristretto e più schiettamente storico, l'altro più ampio e filosofico e non determinabile dentro confini di tempo. Secondo il primo di questi modi studiare le origini di un fatto vuol dire solamente esporre in quali circostanze il fatto si è dapprima coscientemente manifestato: mentre, nell'altro de' modi accennati, le origini devono ricercarsi nelle cause remote e prossime che hanno concorso a produrre il fatto stesso: in altri termini o si vuole una narrazione circoscritta al momento

in cui il fatto si è manifestato con caratteri definitivi e con un nome col quale è entrato nella storia, oppure si vogliono riassunte le cause di tale innovazione. Evidentemente il primo modo d'intendere la cosa può esser comodo per limitar le ricerche, ma non è in tutto razionale e definitivo; un avvenimento, specie se complesso, è molte volte impossibile separarlo da' contemporanei e da' precedenti, e, se si faccia, si viene in qualche modo a mutilarlo, a renderlo incomprensibile. Nessuna legge, più della continuità, è costante nella storia. Bisognerà dunque unire i due metodi, cioè la narrazione più compiuta possibile del momento nel quale il fatto ha assunto carattere spiccato e nome suo proprio, ed aggiungere la ricerca dei precedenti. Ora questa ricerca che è tanto profittevole, presenta una difficoltà sua propria la quale occorre far subito rilevare, cioè che essa ha uno dei suoi lati indefinito. Spencer considera l'evoluzione progressiva come il passaggio dall'omogeneo confuso all'eterogeneo distinto: inoltre ogni stato di coscienza, individuale o collettivo, si può paragonare all'ultimo punto cui si è pervenuti su un ramo di curva aperta, prolungabile senza limiti in ambedue le direzioni. Colui che segue il metodo de' precedenti e quello filosofico delle cause, deve percorrere il cammino a ritroso, dal distinto al confuso, dal punto ultimo segnante il progresso sulla curva al prolungamento indefinito e regressivo nello spazio. Dove arrestarsi? Non vi possono essere se non criteri subiettivi e di opportunità cioè assai dubbi: si accetteranno quei limiti che l'economia generale del lavoro o i mezzi d'indagine consigliano. Vi sono, è vero, questioni di origini che si limitano, in qualche modo, da sè; tale sarebbe, ad esempio, quella sulle origini dell'umanesimo: rinnovamento dell'arte greco-romana, le ricerche saranno di per sè limitate dal fiorire appunto di quest'arte. Invece il moto romantico si è affermato come un ritorno a' buoni criteri dell'arte; si son voluti stabilire più stretti rapporti tra l'arte e la coscienza inviduale e sociale; si è combattuta una lotta accanita contro il tradizionalismo, il convenzionale, il falso in genere: i precedenti dunque sono tanti vari ed antichi quanto la tendenza a rinnovare i metodi dell'arte, a

fare di questa l'espressione sempre più genuina della vita interiore; il che vuol dire che le ricerche ci condurrebbero alle origini dell'arte. Perchè il falso ed il convenzionale non appariscono, in una fase artistica qualsiasi, se non in seguito ad evoluzione della coscienza ed al perfezionarsi, conseguentemente, de' procedimenti usati fin allora. Ciò che è falso e convenzionale per un'età, non è stato tale per l'età cui si rivolge questo biasimo, o per quel gruppo, sia pur limitato, di autori e di lettori i quali di quelle supposte forme artistiche si sono compiaciuti, trovandovi il riflesso del loro gusto. Bisogna tener ben presente che il tradizionale, il convenzionale e simili altre attribuzioni sono in qualche grado inseparabili dall'arte: nella creazione di questa come nel giudicarla, e la tradizione e il convenzionalismo entrano sempre e, senza l'uno e l'altro, le opere artistiche sarebbero incomprensibili, persino quelle che hanno più chiari rapporti con ciò che si chiama realtà estrinseca od obiettiva. Nella tecnica assira ed egizia, in quella micenea fino all'età di Pericle, a Pergamo, a Rodi, è un proceder continuo verso una meno imperfetta rappresentazione della vita nella immobilità della pietra, respingendo il convenzionale o, come mi sembra più giusto, servendosi del convenzionale per una più esatta manifestazione degl'interni concepimenti. L'arte de' Bizantini, de' primitivi, de' giotteschi è giudicata universalmente convenzionale; ma perchè siasi giudicata tale cioè, per dir più propriamente, rozza e rigida, è stato mestieri che si giungesse ad una società più cólta, più fornita di esperienza e di mezzi per manifestare i suoi concepimenti artistici, cioè al rinascimento: nell'istesso modo che ad un pittore moderno la composizione ed il colorito dei cinquecentisti, la loro tecnica insomma, apparisce in gran parte troppo semplice e convenzionale. Il convenzionale dunque non si esclude dall'arte: esso si rinnova e si adatta sapientemente ai bisogni della fantasia creatrice. L'arte della parola è, tra quelle che esprimono un pensiero ben determinato, la più agile, non avendo a lottare con materia troppo ribelle. Pure il piegar la parola all'esigenze dello spirito (sentimento, immagine, concetto) ossia concepire con la massima efficacia e dare al concetto la forma rigida dell'opera che deve rimanere immutabile nel succeder dei

tempi, è impresa tanto ardua che l'uomo ha dovuto far tesoro di continue esperienze e spesso nel suo cammino, che è il cammino stesso della civiltà, far soste e regressi. Trovate alcune forme adatte, sorge quindi subito la tendenza a conservarle e poi l'altra ad irrigidirle, cioè la tendenza ad un compiacimento estetico di tradizione, di maniera, di scuola, un *accordo tra pochi per limitare il bello ad alcune forme*, in che appunto deve riporsi il *convenzionalismo*. In un periodo di rigoglioso sviluppo l'arte genera continuamente il nuovo e, come un organismo giovane, elimina spontaneamente di mano in mano il vecchio o lo allontana dalle parte vitali per confinarlo in ciò che è impalcatura, sostegno nascosto della fiorente compagine de' tessuti. Quando l'arte decade, il nuovo s'immiserisce: e, come se nelle arterie non circolasse più il sangue, si mostra all'occhio la rigida struttura interna che, tuttavia, si era formata da un pezzo. È difficile distinguere il convenzionale in Omero: ma è noto che, se invece di due soli capolavori, riassuntivi di tutta un'età artistica, avessimo le tante informi rapsodie e poi i molti poemi ciclici, vedremmo per intero il formarsi e il decadere di quell'organismo unitario su cui tanto si affaticarono i retori, e l'origine di quelle formule, di quei colori convenzionali che si ripetono anche in Omero con monotonia, di quell'irrigidirsi degli eroi in una mimica talora puerile, di quel ripetersi di motivi fissi nelle narrazioni, come liti tra capi origine di guerra, il cantare che provoca il pianto, e persino del fissarsi della lingua per il genere epico fino a Q. Smirneo (Vedi E. Sacchi, *Brevi appunti sulla formazione de' poemi omerici*, Loescher, Roma, 1905: M. Breal, *L'Iliade di Omero e le sue origini* in *Revue de Paris*, 15 giugno, 1903). Questo, e il molto di più sull'argomento, fa conchiudere che il convenzionalismo o, più esattamente, il tradizionalismo è un fatto costante, freno o pericolo, sintomo di sviluppo organico o di sosta e di morte prossima. Così convenzionale fu l'arte de' Provenzali con le donne di fine intelletto, superbe, sprezzanti, con que' faticosi servaggi, riflesso della vita nelle corti feudali, con le descrizioni di rito del gaio tempo primaverile e i rusticani amori nelle *albe* e nelle *pastorelle*; ma voi non lo avvertite molto in

Gherardo di Bornheil e nei migliori o non vi dà noia, ma sì ne' decadenti, ricercatori, come l'altro Gherardo, di preziosità stilistiche e metriche, e molto più ne' nostri Siciliani dalle cui rime ogni idealità cavalleresca, veramente sentita, si è dileguata. Così, proseguendo, sono convenzionali e artifiziosi non solo Guittone, ma il Guinizelli che da lui procede e tutti i poeti dello *Stil nuovo* con le loro gerarchie di *spiriti* e *spiritelli* e il sottilizzar filosofico a modo della Scuola: pure l'arte, su questo convenzionalismo, sale fino alle *ballate* del Cavalcanti le quali anima tanto schietto sentimento naturalistico: e sale anche fino alla malinconia sì dolce di Cino e al rapimento estatico dell'Alighieri verso la bellezza. Nè dal convenzionalismo, specialmente provenzale, fu immune il Petrarca che pur di tanto ascese nel magistero della forma e all'analisi psicologica congiunse, con arte somma, il culto umano di plastica bellezza: ma nei petrarcheggianti e già ne' tardi imitatori trecentisti dei poeti dello *Stil nuovo*, la vita si restringe e rimane, per richiamare la nostra immagine, l'impalcatura ossea. Altrettanto potrebbe dirsi del convenzionalismo allegorico e formalistico della *Commedia* rispetto agl'imitatori; altrettanto della novellistica nel Boccaccio e nei suoi seguaci fino al cinquecento; ma val meglio terminare con un esempio che meglio ci richiamerà al nostro soggetto. Il fatto il quale domina più largamente la nostra letteratura, è il rinascimento che, nelle sue tre fasi preparazione o umanesimo, maturità o classicismo, decadenza (secentismo e Arcadia), giunge fino a mezzo il secolo decimottavo. Le leggi estetiche, quali si formularono dopo le laboriose ricerche umanistiche, ebbero origine da' retori del cinquecento e dall'ammirazione esclusiva delle forme del bello antico: e, attraverso le stranezze del seicento e i languori arcadici, giunsero fino a' romantici nostri; anzi l'educazione e la cultura umanistica hanno durato nelle scuole, può dirsi quasi fino a' giorni nostri. Ricordiamo ancora maestri pei quali l'eloquenza era Cicerone, il poema Virgilio, la lirica Orazio e così via, con l'aggiunta di qualche scrittore italiano de' maggiori e de' più prossimi a quei modelli; maestri che, nel comporre o nel giudicare, parevano domandarsi come

Racine: Con qual fronte oserei mostrarmi davanti a quei grandi uomini dell'antichità? Ora il largo rinnovamento umanistico che poi impaluda tra' pedagoghi e contro cui si acuirono le ire dei nostri romantici e le armi assai più potenti della scienza moderna che serenamente libra il vero valore dell'antichità rispetto a noi, ebbero cagioni profonde le quali si attengono ancora intimamente alla vita moderna. È noto, ma giova ripetere, che que' pedanti grammatici, quei retori biliosi, que' protonotari e cancellieri ingialliti sui codici, prepararono la liberazione definitiva dal formalismo scolastico e dall'asceticismo medievale, vagheggiando ideali patriottici e umani di lingua e cultura universale e diffondendo tra gli uomini la giocondità della vita nel culto appassionato delle belle forme. Chi può dire quanto del nostro cinquecento e della nostra civiltà è opera loro cioè di que' pedanti? Esaurito il succo vitale di quel vivace rigoglio, succedono i Trissino, gli Scaligero, i Giraldi, con le loro *retoriche* e disquisizioni sulla *Poetica* e i discorsi su' *poemi*, su' *romanzi*, sulle *tragedie*, tutto un formalismo rigido che sarà grave persino a' contemporanei e contro cui le ribellioni si notarono numerose fin dal cinquecento. La conclusione è che il convenzionalismo non si esclude dall'arte: esso cambia forma secondo il gusto de' tempi, cioè si rinnovella come l'arte stessa cui è essenziale. Guerra si può muovere ad alcuni aspetti di questo convenzionalismo che si possono giudicare vecchi ed irrigiditi, ma solo per sostituirne altri che invecchieranno anch'essi nell'evoluzione storica. L'arte non domanda alle forme la propria immortalità, ma all'idealità umana che essa sensibilmente esprime e che quelle forme anima di divina giovinezza. Quando l'idealità muore, non rimane che lo scheletro intorno a cui è inutile affaticarsi: appartiene agl'ipogei fossili della storia. Se avessero vissuto abbastanza i nostri primi romantici, avrebbero non solo veduto, come videro alcuni, il miserevole convenzionalismo romantico, ma anche il convenzionalismo veristico ad esso succeduto fino a' nostri esteti e decadenti. Sorgono gli organismi dell'arte in un'armonia di idealità e di forma; e

come negli organismi viventi vi è la legge dell'ereditarietà atavica che non impedisce ma regola ed anche afforza lo sviluppo, così nell'arte la tradizione ed il necessario convenzionalismo moderano e rendono più efficaci le manifestazioni del genio. Utili dunque ambedue in certo grado, non è già da discutere in astratto, dichiarando falso tutto ciò che sa di tradizione o di convenzionale; ciò equivarrebbe a dar di frego a tutta l'arte, bollandola con l'epiteto di falsa il quale in arte o non ha senso o è davvero convenzionale; si deve invece discutere perchè certe forme del bello si restringano prima nella coscienza di pochi e poi scompaiano del tutto. Alle affermazioni dogmatiche che piacciono all'età battagliere, dobbiamo sostituire le concezioni relative della storia.

Classici e romantici. — Procediamo e domandiamoci chi furono gli avversari e, prima che delle loro idee, parliamo de' nomi i quali spesso, purtroppo, sostituiscono le idee. Si dissero *classici* e *romantici*; perchè? Non è facile spiegarlo - *Classici* (G. Mazzoni, *Le origini del romanticismo* in *N. Ant.*, 1 ott., 1893) furono dapprima i cittadini ascritti secondo la costituzione di Servio alla classe de' più agiati; così in Catone secondo A. Gellio, il quale ultimo usò anche l'espressione *scrittori classici* (come in Festo si legge *scrittori classici* cioè degni di fede) per indicare scrittori che per la lingua fan testo. L'espressione *autori classici* non si ritrova in Italia che verso la metà del seicento e in Francia per la prima volta in Voltaire nel 1761. « D'allora in poi l'espressione si fece comune e classici...... divennero quanti, a diritto o a torto, sembrò che avessero conseguito l'altezza dell'arte. Quando poi, sui primi di questo secolo, i difensori della tradizione e della imitazione dei classici ebbero in Italia il nome di classici essi medesimi, la usurpazione, come i drammatici dicono, del significato... non accadde senza danno, classici furono allora insieme e i nostri più grandi e gli imitatori delle forme classiche antiche e i propugnatori di quella imitazione » (Id., pag. 379). La cosa sembrerebbe ab-

bastanza chiara: e chiaro parimenti è che, nella pratica, poca o niuna incertezza si rileva quanto al primo gruppo. Bizzarrie individuali, simpatie e antipatie si dànno di continuo (il Manzoni non era molto tenero per il Tasso); e la eletta schiera potrà, ma solo di poco, restringersi od allargarsi. Mettiamo pure da un canto il terzo gruppo, formato quasi tutto di folla oscura di retori de' quali potrebbe dirsi che « fama di loro il mondo esser non lassa »; tanto più che il valore delle loro teoriche dovremo ancora discutere. Ma « quegl'imitatori delle forme classiche antiche » che dovrebbero costituire il folto della schiera, chi sono? Non certo i maggiori tra coloro cui si applica comunemente tale epiteto. Il Monti di alcuni *Poemetti* e del *Sermone sulla mitologia* dovrebbe porsi tra' *classicisti*; ma per qual ragione comprender tra questi l'autore dell'ode *Per la vittoria di Marengo,* del *Bardo,* l'autore che pur nei *Poemetti* e, aggiungiamo, nelle *Tragedie* tanto di suo e di nuovo ha trasfuso, derivando questo da fonti differentissime, da Klopstock, da Shakespeare, dalla Bibbia? Il Foscolo combatte la nuova scuola, ma non è profondamente originale? Non ci ha dato il romanzo lirico, l'affermazione prepotente passionale dell'*io*, sì cara ai novatori? E il carme così altamente civile e comprensivo, in cui si riverbera la doglia mondiale, il *Weltschmerz*, di che è imitazione? Non è come credeva l'autore, un « genere di poesia nato da lui »? E nei sonetti non è egli tutto succo e originalità? (Gius. Manacorda, *Classicismo e romanticismo nei Sepolcri di U. F.*, in *Fanf. della Dom.*, 15 agosto, 1909. L'A. ne rimanda al lavoro del Cian, *Per la storia del sentimento e della poesia sepolcrale in Italia e in Francia prima dei Sepolcri del F.*, in *Giorn. stor. della lett. ital.*, vol. XX, pag. 205) Ippolito Pindemonte è innovatore, quantunque timido, nell'*Arminio;* ci dà la malinconica meditazione nelle *Poesie campestri*, ispirandosi al Gray; imita il *Rasselas* di Johnson nell'*Abaritte* e l'*Epistola di Eloisa ad Abelardo* del Pope nelle *Lettere di una monaca a Federico IV re di Danimarca.* I maggiori per lo meno stanno molto a disagio nella classificazione.

La voce « romantico » — Passiamo al nome contrapposto a quello di *classico*. Venuto fuori anche tra noi al momento opportuno, ebbe la ventura di raccogliere le sparse file de' novatori o ribelli, di esser la parola d'ordine, l'*etichetta* con cui si mise in circolazione la merce nuova. Più ristrettamente simile ventura era toccata al nome *Arcadia* pronunziato, come si sa, per caso in una riunione di letterati amici, dopo la morte di Cristina di Svezia. Ermes Visconti, nel 23° numero del *Conciliatore*, ci fa sapere che il nuovo vocabolo fu suggerito ai Tedeschi da gentilezza e sincerità verso la patria nostra e verso le altre nazioni latine. « La poesia romantica è uno de' più splendidi ornamenti della presente cultura, e la cultura cominciò a svilupparsi nelle province ove sorsero le così dette lingue *romanze* o romane, formate dal miscuglio del latino cogl'idiomi del Nord (!); fra le quali appunto l'italiano, il provenzale e l'antico francese al di là della Loira. A ciò vollero alludere gl'inventori del nuovo vocabolo: chi ne è malcontento si lagna d'un atto cortese. » Noi non ci lagniamo, ma dobbiamo osservare che il vocabolo veramente era già nella lingua francese « *romantique* e *romanesque* da *roman*(*t*), quel che è o sembra romanzo... mirabile favoloso e strano » (Mazzoni. *N. A.*, c. s.): e nella prima forma e con questo significato è passato nell'inglese: solo in Germania acquistò nuovo significato e, se si vuole, cortese. A. G. Schlegel così spiegava nel 1808: « Si divisò di far risaltare il contrasto che esiste fra il genere antico o classico, e quello delle arti moderne, dando a quest'ultimo il nome di genere romantico. Questo nome gli conviene, fuor di dubbio, poichè deriva da quello di lingue romanze sotto cui si comprendono gl'idiomi volgari, che nacquero dalla mescolanza del latino cogli antichi dialetti germanici (!), in quella guisa che la nuova civiltà europea s'andò formando dalla mescolanza in prima eterogenea, ma poi col tempo divenuta intima, de' popoli del Nord colle nazioni depositarie delle preziose reliquie dell'antichità. La civiltà antica, al contrario, era semplice nel suo principio. » La Sig.ra De Staël che con lo Schlegel

viaggiò nel 1804-5 in Italia, così svolgeva le stesse idee nel *De l'Allemagne*, composto nel 1808 e che, non potuto pubblicare a Parigi nel 1810 per divieto imperiale, uscì a Londra nel 1813: « Nell'Europa letteraria non ci son più che due divisioni ben nette; la letteratura imitata dagli antichi e quella che deve la sua origine allo spirito del medioevo, la letteratura che fin dai primordi ha avuto dal Paganesimo il colore e il fascino, e la letteratura di cui l'impulso e lo svolgimento appartengono ad una religione essenzialmente spiritualistica ». E altrove « Il nome *romantico* è stato introdotto di fresco in Germania per designare la poesia cui han dato origine i canti de' trovadori; quella che è nata dalla Cavalleria e dal Cristianesimo. Se non si ammetta che il Paganesimo e il Cristianesimo, il Settentrione e il Mezzogiorno, la Cavalleria e le istituzioni greche e romane, si son diviso il regno della letteratura, non si arriverà mai a giudicare secondo un concetto filosofico il gusto antico e il gusto moderno. Si prende talvolta la parola *classico* come sinonimo di perfezione. Qui io me ne valgo in un altro senso, considerando la poesia classica come quella degli antichi, e la poesia romantica come quella che in qualche modo attiene alle tradizioni cavalleresche. Questa divisione si riferisce del pari alle due ere del mondo; quella che ha preceduto il formarsi del Cristianesimo e quella che lo ha seguito ». Le opinioni dello Schlegel non erano, come quasi mai, originali, poichè già l'Herder aveva affermato che l'influenza del cristianesimo « ha inaugurato una nuova era di poesia... una nuova poesia cosmopolita, essenzialmente musicale, che suscita nelle anime un'aspirazione ardente verso il misticismo e l'infinito.... Così è nata la poesia de' tempi moderni, l'epopea cavalleresca e cortese, la lirica dai Provenzali » (Vedi dr. Guido Muoni, *Note per una poetica storica del romanticismo*, Società edit. libr., Milano, 1904, pag. 12). Arte romantica e romanticismo significherebbero dunque arte cristiana germanica, medievale e i suoi cultori, in opposizione all'arte greco-romana e a coloro che ad essa s'ispirarono; un'arte contro cui, riguardo al germanesimo, i nostri romantici protestarono sempre. Ognun vede, poi, quanto

siffatte distinzioni assolute siano storicamente assurde e ciò anche senza ricorrere a quel che già il Sismondi faceva notare cioè che « all'epoca (il medioevo) in cui nacque la poesia romantica, epoca d'ignoranza e di superstizione, il cattolicismo si era talmente accostato al paganesimo che aver non poteva un'influenza direttamente contraria ad esso ». Ma veniamo ai nostri. Il Berchet che fin dal 1807 aveva in sciolti tradotto *Il bardo* del Gray, meritandone lodi dal Foscolo, nel 1816 ondeggiava ancora tra la maniera foscoliana nel frammento di un'epistola, *Il Lario*, a F. Bellotti e la maniera bardita e sepolcrale del carme *I Visconti*, datosi definitivamente, dopo la lettura della Staël, a seguire la sua indole innovatrice e battagliera, pubblicò, pure nel 1816, a Milano coi tipi Bernardoni e con lo pseudonimo di Grisostomo la *Lettera semiseria* che è tra noi la prima ampia affermazione, in ordine di tempo, della scuola romantica. Si abbia però presente che Ludovico di Breme aveva già, alcuni mesi prima della pubblicazione di Grisostomo, dato alle stampe, in difesa della Staël, uno scritto che si può considerare come un primo grido di guerra del romanticismo (Vedasi G. Muoni, *Ludovico di Breme e le prime polemiche intorno a M. de Staël e al romanticismo in Italia*, Milano, 1902,) La lettera è diretta da Grisostomo ad un supposto figliuolo in collegio, e accompagna la versione in prosa dell'*Eleonora* e del *Cacciatore feroce* del Bürger. Dopo alcune osservazioni sul tradurre in prosa opere poetiche e sul linguaggio poetico che non in tutte le lingue è diverso dal prosastico, Grisostomo parla di queste nuove poesie lirico-narrative che chiama *romanzi*; però, se spiace il nome, non farà a scappellotti. Esse hanno precedenti tra noi, come la canzone *Alla Fortuna* del Guidi e persino alcune odi di Orazio. Entrando ad esaminare le opinioni dell'autore tedesco, afferma che il Bürger pensava che la sola vera poesia fosse la *popolare*, da fonti conosciute e proporzionate con tutti i mezzi alla concezione del popolo. In Italia non è così, e la poesia tra noi è *matrona degli sbadigli*. Ora tutti gli uomini, da Adamo all'ultimo odierno calzolaio, hanno in fondo all'anima qualche tendenza alla poesia; onde il poeta balza fuori dalle mani

della natura in ogni tempo e in ogni luogo. Tutte le nazioni comprendono tre classi: gli Ottentotti o stupidi, i Parigini o svogliati e gli attenti nel leggere e nell'ascoltare. « Alcuni sperando di riprodurre le bellezze ammirate ne' Greci e nei Romani, ripeterono e più spesso imitarono modificandoli, i costumi, le opinioni, le passioni, la mitologia de' popoli antichi. Altri interrogarono direttamente la natura; e la natura non dette loro nè pensieri nè affetti antichi, ma sentimenti e massime moderne. Interrogarono le credenze del popolo e n'ebbero in risposta i misteri della religione cristiana, la storia d'un Dio rigeneratore, la certezza d'una vita avvenire, il timore d'una eternità di pene. Interrogarono l'animo umano vivente e quello non disse loro che cose sentite da loro stessi e da' loro contemporanei, cose risultanti dalle usanze, ora cavalleresche, ora religiose, ora feroci, ma o praticate o presenti o conosciute generalmente; cose risultanti dal complesso della civiltà del secolo in cui viviamo. La poesia de' primi è *classica,* quella de' secondi *romantica* ». I Greci cantarono i *loro* costumi, le *loro* leggi, la *loro* religione. « Se la poesia è l'espressione della natura viva, ella deve esser viva come l'oggetto che ella esprime, libera come il pensiero che le dà moto, ardita come lo scopo a cui è indirizzata; e la forma che ella assume, non costituisce la di lei essenza. » Per fortuna la tirannia de' pedanti sta per finire in Italia. E le poetiche ? « Son forse le poetiche che hanno sviluppato la mente a quei tre miracoli della Grecia, a Dante, Ariosto, Shakespeare ? Al diavolo colle poetiche da Aristotile al Menzini. » I due romanzi del Bürger sono fondati sul maraviglioso e sul terribile, due portentose occasioni di movimento per l'animo umano. Conclusione: « Tributate vigilie ed incenso a tutti i begli altari che i poeti in ogni luogo e in ogni tempo tributarono alla natura.... O vate orbetto, scaglia lungi da te gli occhiali affumicati delle poetiche, sforzati di guardare il sole..... Rendetevi coevi al secolo nostro e non ai secoli seppelliti... Fate di piacere al popolo vostro, investigate l'animo di lui... Omero, Pindaro, Sofocle al tempo loro furono in certo modo romantici.... La verissima delle muse è la Filantropia ». Ma in ultimo

Grisostomo si riprende: la lettera mia, egli dice, se tu hai, come spero, un po' d'ingegno, ti sarai accorto che fu uno scherzo. Lo Shakespeare è un matto senza freno: lo Schiller, paragonato col solo Seneca, ti spira miseria: la mitologia è la parte più viva e fantastica della poesia: quanto è di buono e di bello fuori d'Italia, è dono dell'Italia: perchè dunque cercare altrove ciò che qui abbiamo a dovizia? Se non sarai nemico d' ogni novità, « il mio viso non lo vedrai sereno unquanco ». Vedi che rispetto il vocabolario della Crusca. Usa bene il tempo e mandami presto quell'idillio in cui introduci Menalca e Melibeo a cantare, tutta quanta alla distesa, la genealogia di Agamennone Miceneo. La via della gloria ti è aperta. - Il romanticismo, secondo il battagliero apostolo, è dunque soprattutto *spontaneità*, aborrimento della pedanteria, esperienza di nuove forme del bello, *tendenza popolareggiante* dell'arte. - Segue, seconda cronologicamente e maggiore manifestazione del romanticismo teorico, il foglio bisettimanale in carta azzurra col motto: *Rerum concordia discors*, e col titolo: *Il Conciliatore* (Milano, t pi Ferrario, 1 sett. 1818 - 17 ott. 1819). L' introduzione o programma fu dettato da Pietro Borsieri. È sempre arduo, egli dice, diffondere il vero e gli studi generosi del bello: pure si avversano gli scrittori di periodici, quantunque tra questi si noverino Haddison, Verri, Beccaria, Bouterweck. Laharpe, Ginguené. Il vero sapere un tempo era proprietà di pochi: i dotti e i letterati si applaudivano tra di oro e al pubblico giungeva appena una debole voce. In Italia, trent'anni addietro, non vi era pubblico che bastasse ad un periodico; ma tante lezioni della sventura hanno svegliato gli uomini con le punte del dolore. Le gare arcadiche, le dispute meramente grammaticali, infine la letteratura de le nude parole sembra pur una volta venuta a noia. « Ne sembra ancora che, versando sempre sull'argomento dell'antica letteratura patria.... si trascuri troppo il periodo presente... e noi stessi si fa un gran battagliare....; onde, se in mezzo all'ardore di tante contese letterarie, non ancora spente, la ragione potesse avere un partito, diremmo volentieri che il nostro *Conciliatore* aspirerebbe alla gloria di essere il rappresentante

di una sì bella e non più veduta fazione ». Il periodico si occuperà di tutto ciò che è utile all'Italia; quindi di agricoltura, d' industrie e commerci, di geografia per far conoscere agl'Italiani il loro stesso paese, ed anche di letteratura. « Noi intendiamo per vera critica quella che, dall'intima conoscenza dell'umano cuore e delle nostre varie facoltà intellettuali, desume le leggi ed il metodo con che procede, sia nel comporre le varie opere dell'ingegno sia nel giudicarle ». Ci hanno preceduto il Gravina con la sua eccellente *Ragion poetica,* il Cesarotti in alcune opere, il Parini « nei dettati che proclamava eloquentemente dalla cattedra ». Vorremmo, conchiude il Borsieri, come i tre saettatori dipinti dall'Appiani nel teatro de' Filodrammatici, snidare dal Parnaso e da ogni luogo i mostri come la licenza, la scurrilità, il cattivo gusto. - Il programma è alquanto involuto nella forma e troppo generico o ingenuo in più parti; corrisponde tuttavia al titolo che annunzia pace agli uomini di buona volontà. Il carattere vero del periodico si manifesterà negli scritti inseritivi di mano in mano, dai quali si rivela sempre più la tendenza moderna ed innovatrice e quindi, per necessità di cose, battagliera. Il foglio azzurro aveva avuto un precursore del quale il redattore tace, non sappiamo se espressamente o per prudenza: il *Caffè* dei Verri e del Beccaria che tante utili riforme civili aveva propugnate, l'organo de' *Cosmopoliti,* nemici acerrimi dei pedanti e della Crusca; omissione alla quale poi ripararono il Berchet e il Pellico, pubblicando nel periodico un supposto manoscritto inedito di que' predecessori e facendolo precedere da parole di ammirazione. I centoventidue numeri del *Conciliatore* sono veramente notevoli per le molte questioni che vi si dibattono, nè si possono leggere senza commozione patriottica: tanti dolorosi ricordi richiamano alla mente ! Densi spesso e giovanilmente battaglieri, si mantengono in contatto continuo con la letteratura europea. Per citar qualche esempio, vi si parla de' *Lusiadi,* della *Sakuntala* tradotta, del *Pellegrinaggio di Aroldo*, del *Corsaro,* del *Teatro* di G. M. Chenier, delle traduzioni di Shakespeare (Leoni) e di Schiller (*M. Stuarda* del Ferrario), della *Storia delle Crociate* del

Michaud, della *Pucelle* e così via. Nel 3° num. G. B. Romagnosi vi si afferma nè classico nè romantico, ma *ilichiastico* cioè del suo tempo; il Berchet, nel numero successivo, confessa che a Milano tutti adoperano le parole classico e romantico senza, come pure si dovrebbe, comprenderne il senso; perchè non basta dire il bello è bello, come i cavoli son cavoli. Nel num. 17°, polemizzando col conte Falletti di Barolo a proposito della costui *Romanticomachia*, afferma che i romantici, se escludono gli dei d'Omero, non vogliono nemmeno gli dei dell'Edda; se gradiscono vedere nell'Ariosto e nello Shakespeare le maghe e le streghe, non suggerirono mai ai poeti viventi di ammetterle nei loro canti, quando non siano più vive nella credenza del popolo; non ricusano sottoporsi alle regole della natura, cioè al codice poetico di Dante, Petrarca, Ariosto, Shakespeare; e nemmeno devono esclusivamente trattare delle cose cavalleresche e del medioevo. Dal num. 23 al 28 il march. E. Visconti, già citato, svolgeva largamente le *Idee elementari sulla poesia romantica*. Di lui il Manzoni, nella *Lettre sur l'unité* al Fauriel scrisse che « in alcuni saggi di critica letteraria, aveva già data al pubblico la prova d'un'alta capacità, e prometteva d' illustrare l' Italia coi lavori filosofici ai quali s' era dato particolarmente. La lode, sia per gli articoli del *Conciliatore* sia per i saggi che il Visconti pubblicò nel '33 (*Saggi intorno ad alcuni quesiti concernenti il bello*, Milano, Crespi) richiama quella compiacente che lo stesso Manzoni prodigò nei *Pr. Sp.* ai versi del Torti. L'Autore premette che le lettere vengono indirizzate dalle opinioni e dagli eventi sociali; ma aggiunge « l'influenza delle opinioni e degli eventi sociali sulle lettere non può consistere in altro che nel fornire soggetti da trattarsi, passioni e costumi da esprimersi, un dato ideale da imitarsi, una data specie di religione, superstizione o prodigi, finalmente nel determinare gl'ingegni a dare piuttosto una forma esteriore che un'altra ai componimenti ». La mitologia piace negli antichi, annoia ne' moderni, e chi mostra credervi, pecca d'infedeltà al suo tempo, e « se la scuola romantica non vieta di ricorrere alle rimembranze dell'antichità, ingiunge però di rispettare il

sapere politico de' nostri coetanei ». L'uccisione di Cesare, per es., non può lodarsi ma biasimarsi, perchè così pensano i moderni; un fatto poi contemporaneo sociale, nè lodato nè biasimato, non appartiene nè all'arte classica seguace degli errori antichi, nè alla romantica seguace delle idee moderne, ma ad un'arte promiscua. Oltre alla storia antica, considerata con idee cristiane, sono comuni « le passioni primitive dell'animo, quelle che generalmente si manifestano in qualsivoglia condizione dell'umanità, e le descrizioni del mondo inanimato ». Va eccettuato l'aspetto delle regioni occulte all'antichità, massimamente l'America feconda d'animali e di vegetali sconosciuti al vecchio emisfero: cose senza dubbio romantiche, anche per la circostanza che qualunque sensazione nuova ed insolita contribuisce a modificare lo spirito. Invece le religioni straniere ed orientali, Ossian, Sakuntala, l'Edda, perchè non nostre, non sono nè classiche nè romantiche. Dalla materia passando alla forma, il Visconti nega al classicismo originale, non di maniera, alcuna forma esclusivamente sua, tranne nel dramma greco, ove i cori venivano dalle abitudini repubblicane dell'uditorio, forma che non è rinnovellabile. Procedendo alla *Definizione della poesia romantica*, svolge di questa poesia il carattere morale che è dato dal cristianesimo, quindi non dal divinizzare le passioni ma dal frenarle, e da' poetici contrasti tra la volontà e la coscienza. L'animo umano obbedisce a due opposte tendenze: la contemplativa che generò le scienze trascendenti, le estasi e i terrori del Petrarca, l'entusiasmo di Klopstok, l'idea dell'uomo innocente di Milton, gli amori, le audaci imprese dell'Ariosto: - e la pratica e sensuale, donde la fisica sperimentale, la medicina, i mestieri, il lusso, la poesia di Anacreonte e simili. La prima domina nella poesia moderna, la seconda nell'antica, e ciò sia pel cristianesimo sia per l'influenza germanica: i Germani sono proclivi alla contemplazione anche per il clima, per il vitto e per la vita sedentaria. « Quegli stessi motivi che proscrivono la mitologia, comandano pure di astenersi dal ridire avventure immaginarie di paladini, fate e negromanti, isole e palagi incantati »: sono follie già anch'esse antiquate, e l'ideale cavalleresco

« non è piú quello a cui si volge la brama dei nostri illuminati pensieri ». Qualche cosa però di quell'ideale è giunto fino a noi: quindi si può poetare di Goffredo, del Cid, di Francesco I, del conte d'Egmont, di Baiardo: ma meglio scegliere, per es., i volontari francesi al campo di Washington. Il poeta è tenuto a rinunciare a tutto ciò che avvilisce l'arte, piegandola ad adulare e a perpetuare l'insipienza: lo scopo estetico de' versi conviene subordinarlo allo scopo eminente di tutti gli studi, il perfezionamento dell'ingegno, il perfezionamento dell'umanità ed il bene privato. Nemmeno il maraviglioso cristiano è necessario al poeta romantico, perchè « le fole plebee vanno tralasciate ». - Il Visconti svolge, con linee che dovrebbero essere razionali ma che riescono capricciose, una dottrina estetica i cui dogmi fondamentali sono: *modernità e sincerità*. Ora è facile l'accorgersi che il primo di questi princìpi rientra nel secondo, poichè non si può esser a lungo sinceri se non essendo del proprio tempo; poi, questa modernità è intesa troppo grettamente cioè in modo da tarpare le ali all'artista e da impedirgli che egli evochi, con la fantasia, situazioni di altri tempi le quali nell'animo suo fa rivivere. L'arte è anche evocatrice del passato: e quanto alla sincerità, è essa un canone tanto antico che Orazio lo ha espresso mirabilmente nella notissima sentenza: Si vis me flere, flendum est... Il Visconti ammette, nell'ultima parte del suo scritto, la mitologia nelle arti decorative e coreografiche, distinzione arbitraria anche questa, fondata su un'osservazione del tutto superficiale cioè che in queste arti si tratta di cose visibili; come superficiale e procedente da gretti preconcetti morali, è il biasimo che nello stesso luogo egli rivolge all'Alfieri per avere scelto a soggetto Mirra. Bene osservava il Maroncelli: « Che il tema di storia antica dèsse il battesimo di classico al componimento e il tema di storia moderna gli dèsse battesimo di romantico, tutto è convenzione e sta. Ma pur si vede che questo mutamento da una plastica ad un'altra, non è mutamento di essenza, bensì di materia e quindi non può essere che una transizione per giungere in seguito a mutamento essenziale. » - Il Pellico fu attivo collaboratore

del *Conciliatore*, ma nè profondo nè originale. Il suo concetto del romanticismo è in una lettera 11 febb. 1820: « Romanticismo, egli scrive, è l'esclusione d'ogni idolatria di genere purchè generalmente sentito, sebbene modificato secondo non la sola poetica di Orazio, ma qualunque poetica fondata sul criterio umano »; dicitura involuta nella quale solo si comprende che il Pellico rivendica assoluta libertà di forme contro ogni tradizionalismo. Il Manzoni invece, di cui dovremo parlare a parte, non collaborò nel foglio milanese, ma le sue idee condensò nella notissima lettera al D'Azeglio (1823). Egli, come nota il Borghese (*Storia della critica romantica in Italia*, Napoli, 1905 in *Studi di letteratura, storia e filosofia* pubblicati da B. Croce), « volle dare ai suoi scritti aspetto di solidità, formando le sue leggi sulla ragione immutabile, non sui sentimenti che fluttuano ed errano e variamente si colorano ». La sua arte, dedotta con rigore logico, è *storicismo* o *verismo* cristiano « senza alcun indizio di prevalenza delle letterature germaniche ne' suoi gusti ». Tuttavia nella formula triplice e positiva dell'arte, poi soppressa nell'edizione del 70, egli voleva come mezzo l'*interessante*, che altro non può essere che il sentimento o il dilettevole. Quanto al *vero per soggetto* va notato che egli lo intese in senso più scientifico che artistico, tanto che il grande lombardo finì col suicidio artistico del *Discorso sul romanzo storico*, salvando appena il dramma con sottigliezze, perchè esso è *parlato* e non *narrato*. *L'utile* poi *per iscopo* l'aveva già voluto G. Parini; come Boileau aveva già anche detto che « niente è bello se non il vero » e Platone, molto prima, che il bello è lo splendore del vero.

Impossibilità d'ogni distinzione netta tra gli autori - Definizione delle due *tendenze* classica e romantica. — Da questo saggio apparisce che non è possibile tracciare una linea esatta di separazione tra *classicismo* e *romanticismo* e, molto meno, tra *classicisti e romantici*. La sincerità, la spontaneità ed una libertà ragionevole sono qualità essenziali all'arte vera di tutti i tempi: e, quanto ad altre particolarità, come il moderno e la tendenza popolare,

cristiana e simili, esse variano in ciascuno de' seguaci della nuova scuola, e non si finirebbe mai dall'enumerarle. « Sarebbe difficile (così il Gioberti, *Del bello*, in Ugolini, *Pens. e giud. sulla lett. ital. e stran.*, Firenze, 1875, pag. 329) il diffinire la dottrina de' romantici che piglia tante forme quante son gli autori e, involgendosi nelle nebbie, sfugge a una circoscrizione chiara e precisa ». Il Beyle scriveva circa il 1822: Molière était romantique en 1670, car la Cour était peuplée d'Orontes et les chateaux d'Alcestes fort mécontents. A les bien prendre tous les grands écrivains ont été romantiques de leur temps. C'est un siècle après leur mort, pour les gens qui les copient, au lieu d'ouvrir les yeux et d'imiter la nature, qu'ils sont classiques » (*Racine et Shakespeare*, Paris, Armand Levy, 1905). Dunque o si dovrebbe ammettere che il romanticismo sia antico quanto l'arte vera e che tutti i buoni scrittori siano romantici (il che equivarrebbe a non dir nulla), oppure ricercare altro significato che spieghi il fatto nuovo e la lotta, poichè e fatto nuovo e lotta veramente ci furono. Che nel furore della lotta si propendesse a confondere arte vera e romanticismo, si comprende, e i fatti confermano tal confusione. Dante è un romantico per il Torti: al Petrarca s'inchina il Berchet, riconoscendo in lui, se non la popolarità delle forme, la finezza psicologica. L'Ariosto come Dante, così afferma anche il Manzoni, non è classificabile in alcuno de' generi classici e deriva gran parte della sua materia dal medioevo e dal popolo; il Tasso critico è fatto collaborare al *Conciliatore*, il Tasso che, nei *Discorsi sul poema eroico*, aveva sbandito i Giovi e gli Apollini e che, come poeta, ha sentimentalità, grottesco, irregolarità, avventure, intingoli tutti molto cari, in genere, ai novatori. La Deodata Saluzzo scriveva (*La nuova poesia*):

Non rare volte con le fate e i demoni
Sorsi a Torquato e ad Alighieri innante,
Cantai con Lodovico e dolci palpiti
E prodi erranti.

Di qui anche il fatto del confusionismo nel giudicare persino i maggiori moderni: il Parini, che ha accenti così schietti di poesia e che, come tutti i veramente grandi, è innovatore pur nella forma e l'utile unisce a dilettevol canto, è venerato anche da romantici: all'Alfieri si fa grazia per la sua tempra virile adoprata a educare il nuovo popolo italiano; alcune liriche del Pindemonte, i *Sepolcri* del Foscolo con la *Risposta* dell'amico e l'*Epistola* del Torti, gl'*Inni sacri* del Manzoni furono ristampati nelle *Collezioni romantiche*; G. Nicolini fa che la Musa Romantica rivendichi a sè la *Bassvilliana*, la *Mascheroniana*, e il *Bardo*: Quella io son che della Franca gente - La gran rivolta e tutto l'orbe in guerra - Fei che pingesti, o de l'ausonia terra - Gloria vivente. - E s'io non ero, se non propria via - T'aprivi tu, de' sogni achei seguace, - Di tua fama immortal (sia con tua pace) - Di' che saria? - Consenti deh! che alunno suo ti nomi - La Romantica Musa e non t'incresca. G. Torti dice a un dipresso lo stesso (Sommo alunno di Dante or mi seconda), e invita il Monti, come anche fece la Staël, a mettersi a capo de' romantici. - Il romanticismo accolse di mano in mano altri elementi, come l'amore all'orrido, al medioevo cavalleresco e avventuroso, al passionato sentimentale, all'imitazione nordica: ma anche questi elementi sono ben lungi dall'essere esclusivamente suoi, poichè, in qualche grado, si ritrovano in molti scrittori del tempo; nè tutti i seguaci delle nuove dottrine accettano siffatti gusti esotici. Il Berchet ripudia Tedeschi e mostri, per tacer del Manzoni che di nordicherie non ebbe affatto e che fu, come ben lo chiama il Graf, un romantico tanto *sui generis* da non rassomigliarsi a nessun altro di Europa, e da usar persino poco per sè quel nome, negatogli poi del tutto dall'amico Rosmini. Nè classico nè romantico deve dirsi l'altro sommo contemporaneo, G. Leopardi: egli certo non abusò della mitologia, de' *dilettosi errori*, diede molta parte al sentimento e poca alla glaciale fantasia, affermò ai tempi omerici poco operasse il cuore, amò le forme delicate più che le floride e gagliarde e sane, fu doloroso e mesto quale disse esser la poesia moderna, stimò la Staël e adoperò come sinonimo poetico, *romantico* e *sentimentale*; d'altra parte

non fu nemmeno molto tenero de' moderni e specialmente di Byron e ad essi negò vera poesia che concesse solo agli antichi (Vedi Graf, *Foscolo, Manzoni, Leopardi*, Loescher, Torino. 1898, pag. 311 e seg.: Bertana, *La mente di G. Leopardi*, in *Gior. stor.*, 1903, XII, pag. 193; Giani, *L'estetica ne' pensieri di G. L.*, Bocca, Torino, 1904.) Il Muoni (*op. cit.*), dopo aver riassunto con larga dottrina i vari programmi romantici fuori ed in Italia, scorge una caratteristica comune nel *sentimentalismo* cioè nel prevalere della fantasia e del sentimento sul *razionalismo* de' critici e dell'educazione classici. Egli però è costretto subito a notare che questo elemento non era nuovo e che già si può notare in quelli i quali chiama precursori del romanticismo fino a Platone e a' suoi seguaci. Che siasi esagerato da alcuni retori o critici classici fino ad affermare col Varchi che « miglior logico uno è, più eccellente poeta sarà », è vero: come è anche vero che i romantici, dando larghissima parte al sentimento, portarono in arte l'individualismo e in conseguenza, dall'antica repubblica aristocratica, si passò all'anarchia; ma anche questo elemento, pur tanto importante, non basta da solo nè può prendersi come carattere assoluto. - A me pare che, per intenderci, bisogni evitare un errore fondamentale, cioè in siffatte distinzioni di scrittori togliere qualsiasi forma rigida, assoluta e dogmatica e sostituire qualcosa di adattabile, relativo, multiforme: credo che invece di due *princìpi* devano contrapporsi due *tendenze* a ciascuna delle quali gli scrittori del tempo si piegano ora più ora meno. Seguendo l' ordine manzoniano, si potrebbe dire che nei classicisti prevale spesso la tendenza a valersi di certe finzioni, di motivi ornamentali (i *dilettosi errori*, le follie utili del Leopardi), scultòri, di pura immaginazione e alquanto freddi, derivati dalla cultura umanistica: - la tendenza all'ammirazione del bello greco-romano e quindi a restringere l'arte dentro determinati confini, a codificarla con regole ed esempi, a dare alla immagine un'esattezza marmorea di contorni (l'arte *profilare* del Maroncelli), una compostezza e serenità luminosa che escludeva il confuso e che portava per conseguenza di rivolgersi a un numero ristretto di lettori: - ad una schifiltosità di espressione che fa-

ceva curare sommamente il decoro e la misura, doti essenzialmente relative e convenzionali che pur vennero considerate come assolute. Per l'opposto la tendenza romantica si distingue per l'abbandono di que' motivi ornamentali, per l'ammirazione piena di simpatia verso ogni forma di civiltà anche meno nota o più prossima a noi e in ispecie verso la medievale e la moderna, - per l'amore alla libertà artistica, per la ricerca del nuovo, per i più stretti rapporti con la cultura storica e con alcune letterature moderne più discoste dalle antiche, onde derivarono motivi e atteggiamenti speciali del gusto quali appunto alcuni dei già citati cioè l'amore all'orrido, al fantastico mostruoso, al sentimentale, all'indefinito, - per la bramosia di fare dell' arte non solamente cosa dilettevole ma profondamente consona alla coscienza, trasportandola, come a suo centro, dalla fantasia nel sentimento per trasformarla in impulso efficace della volontà e per addentrarsi nell'anima popolare, affine di attingervi ispirazioni e di commuoverla con la rappresentazione passionale d'un soggetto (l'*io* romantico) spesso torbido, malato e ribelle. Noi dunque non siamo nè con quelli che negano un romanticismo italiano (vedi Gina Martigiani, *Il romanticismo italiano non esiste*, Firenze, 1908), nè con quelli che il romanticismo nostro giudicano pianta assolutamente indigena quali G. Perale (*L'opera di Gabriele Rossetti,* Città di Castello, Lapi, 1906, pag. 89) e il Flamini in un corso universitario. La tendenza romantica (ripetiamo) ne' suoi vari aspetti parziali si è sempre, ora più ora meno, manifestata. Dante, allorchè afferma che va notando *quel che Amore spira e significando a quel modo che detta dentro,* pone uno de' cardini dell'arte romantica: egli è la grande voce del suo tempo, e si vale del volgare, del *nuovo sole*, per esser da molti compreso. Popolare è l'arte primitiva, e quindi tali sono la lauda, la ballata, lo strambotto, la sacra rappresentazione, il racconto romanzesco, la novella: anzi la nostra letteratura, quando fu vitale, attinse di continuo al gusto popolare e si arricchì di nuove forme. Persino nell'età corrotte il Chiabrera derivò novitá formali dal francese le quali gli Arcadi adattarono al loro gusto,

ed il teatro nostro si rivolse alla Francia, sia pur classicheggiante, per attingervi modelli e di commedie e di tragedie dal Gigli e dal Martelli fino all'Alfieri. Così medievale e da fonti straniere, rielaborata però dalla coscienza popolare, è la materia de' nostri grandi poemi romanzeschi; il grottesco, l'orrido, il mostruoso della mitologia popolare abbonda nella *D. Comm.* e negli epici. Non aveva dunque torto del tutto il Mazzini, allorchè nell' *Indicatore livornese* affermava contro il Botta il quale aveva gabellato i romantici per « traditori della patria »: « I veri romantici non sono nè boreali nè scozzesi, sono italiani, come Dante quando fondava una letteratura cui non mancava di romantico che il nome ». Aveva ragione in parte, cioè in astratto, perchè in pratica le simpatie, anche per i poeti minori d'Inghilterra e di Germania, furono continue, e continue le derivazioni dottrinali da' critici stranieri; come eccessivo fu il disprezzo o la noncuranza della nostra tradizione. - Dunque? Rifaremo tutta la storia della nostra letteratura? Lo studioso delle origini del romanticismo italiano, dopo avere determinato il carattere di questo, deve mettere in chiaro per quali forze e per quali vie le confuse, multiformi ed immanenti tendenze romantiche giungessero, nel principio del secolo XIX, alla piena coscienza di sè fino a formare quel corpo di dottrine ben coerenti, nel quale appunto la mente acuta del Manzoni faceva consistere il maggior merito de' romantici; e poi esaminare le forme artistiche in cui quelle tendenze si estrinsecarono. Cercheremo quindi: 1° le cause generali che determinarono da noi l'affermazione romantica coi caratteri già definiti e che la ravvicinano ad altre consimili straniere e ne la differenziano; 2° gli antecedenti storici de' generi detti romantici.

---

## III

## Precedenti della questione romantica
## *a*) L'estetica classica - Principali ribellioni nel seicento e nel settecento.

Fattori essenziali d'un'opera d'arte — Le opere letterarie devono considerarsi come la risultanza di tre elementi: il genio individuale, l'educazione, l'ambiente sociale. Di questi il primo non entra nell'orbita di una trattazione generica: quanto al secondo, esso comprende i casi particolari, i dati biografici che sono tanta parte in un'opera moderna, manifestazione cosciente e individualistica: e si combina continuamente con il terzo degli elementi accennati. (Erich Schmidt, *La personalità letteraria*, discorso tenuto il 7 ott. 1909, per l'assunzione alla carica di rettore dell'Univ. di Berlino: in *Conf. e prol.*, 1 dic., 1909. Vi si citano le opinioni del Herder e del Lessing: Taine considerava un'opera d'arte come il risultato della *razza*, *dell'ambiente* e del *momento*: così nella prefazione alla *Stor. della lett. ingl.*; Guglielmo Scherer dice la personalità letteraria il risultato di tre fattori: l'*ereditato,* il *vissuto*, l'*imparato*. - Quanto al genio, per il Taine è un prodotto dell'ambiente; per G. Humboldt esso sfugge all'azione delle leggi di causalità). Dovendo dunque spiegare, in questi studi preparatòri, alcune tendenze generali della letterattura, è chiaro dover noi limitarci all'analisi del terzo elemento essenziale, cioè dell'ambiente in cui la tendenza romantica si svolse fino alla piena consapevolezza. Ora apparisce subito che, tra i molti fattori sociali, uno dei più importanti per l'arte è la cultura

intellettuale in un determinato momento storico e quindi l'indirizzo generale dell'educazione estetica. Questo indirizzo estetico generale che, intrecciandosi ai casi particolari, forma la preparazione specifica dello scrittore, studieremo per prima cosa brevemente, considerando quanto siffatto indirizzo, al manifestarsi tra noi del romanticismo, avesse di ereditario dalla tradizione, quel che di nuovo la cultura progredita vi venisse introducendo, per quali vie quest'opera di trasformazione ne' criteri estetici e nel gusto si compiesse.

L'estetica de' pedagoghi alla fine del settecento — Alla fine del settecento le dottrine estetiche e il sistema di educazione vigoreggianti ancora, malgrado audaci ribellioni e concessioni e deviazioni parziali inevitabili, erano le dottrine e l'educazione ereditate da' retori del cinquecento e rinvigorite dallo pseudo - classicismo francese: i Greci e i Latini maestri del bello e i loro imitatori italiani: la poesia (così il Tasso) « imitazione degli umani affetti a fine di giovar dilettando »; la prosa eloquenza: mezzo per arrivare al bello lo studio degli antichi, gli *exemplaria* da rivolgere *manu diurna et nocturna* cioè la loro intelligenza ed imitazione: quindi il sussidio prezioso delle *poetiche* e delle *retoriche* con le distinzioni de' *generi*, non in senso storico ma per dedurne criteri assoluti, norme minuziose di convenienza, di decoro e regole stilistiche e ricerche di eleganze formali da introdursi a tempo opportuno negli scritti; onde l'uso della mitologia e l'ignoranza o il fastidio delle cose moderne per perdersi nelle antiche favole. Omero e Virgilio erano il poema, Orazio la satira e la lirica, Livio la storia, Cicerone l'eloquenza e così via: cui si aggiungevano di mano in mano il Petrarca, l'Ariosto ed altri pochi secondo i gusti. Scopo dell'arte? l'ornamento del pensiero, il diletto, la virtuosità nel dire, e poi la compostezza, la serenità, la misura, soprattutto il dir bene, considerato da sè, onde le battaglie sulle parole e sulle forme. Tale per sommi capi il volgare classicismo de' pedanti pedagoghi il quale, con la classicità vera cioè con la eccellenza nell'arte, non aveva nulla di comune,

ed a cui, come abbiamo visto, tutti gli eletti ingegni si erano, almeno nella pratica, ribellati, ma che aveva, ne' primi anni dell'educazione, formato il punto di partenza comune di quelli che poi furono e classicisti e romantici.

Origine dell'estetica tradizionale — Ma donde tanta grettezza, tante pastoie e tanti pregiudizi accumulati nelle scuole? Abbiamo accennato a' retori del cinquecento, cioè al momento dell'intristirsi dell'arte. Essi ne rimandano all'umanesimo che, fatto vitale e grandioso, pure tramandò abitudini pedantesche d'imitazione e di studio rivolto ad età lontane e miserabili battaglie di parole e culto esagerato di preziosità stilistiche. Gli umanisti ne rimandano ai retori latini, e questi ai loro predecessori di Alessandria, progenitori de' nostri. L'alessandrinismo fiorì nel momento dell'espansione ellenica nell'Oriente prima e nell'Occidente poi, quando la conquista intellettuale greca succedeva all'opera de' conquistatori macedoni ellenizzati. La grande poesia greca (epica, lirica, drammatica) era tramontata da un pezzo e illanguiditasi, per opera dei filosofi, la fede ne' miti nazionali, si era rotta la unità etica maravigliosa della vita civile. Non poteva più risorgere quell'arte, come non poteva ricomporsi quell'unità: l'intelligenza con Platone andava spaziando nelle regioni dell'infinito, e verso queste, o prima o poi, avrebbe dovuto seguirla l'arte spiritualizzandosi. Nella poesia antica era racchiusa peraltro l'anima greca: verso quella poesia si volsero a scopo anche di ellenizzazione i nuovi conquistatori intellettuali del mondo. La videro nell'immobilità del passato: l'ammirarono unica, senza confronti possibili che sarebbero stati oltraggiosi, poichè fuori del mondo greco non vi era che barbarie e di questa il greco non si curava o solo per aborrirla. Quell'arte primitiva, collocata così fuori del tempo e dello spazio, assunse carattere assoluto: non fu *un'arte* ma *l'arte*, non una forma contingente del bello ma il bello stesso. Oltre gli studi pazienti e benemeriti di ermeneutica e di esegesi per togliere all'oro le impurità, si ebbero il commento erudito, l'imitazione e con questa le distinzioni e classificazioni, e

le precettistiche che avrebbero dovuto aiutare i discepoli a salire l'erta faticosa della perfezione racchiusa tutta ne' modelli. L'individualismo del genio e dell'arte e la relatività storica di questa furono sconosciuti ai retori alessandrini, del pari che ai retori nostri del cinquecento, di cui l'orizzonte artistico e i procedimenti non differiscono gran fatto da quelli antichi. L'arte antica rimane solitaria, intatta la distinzione de' generi; l'imitazione è ancora la scala alla perfezione; convenienza, decoro, grazia, misura, urbanità. tutto ciò che è stato chiamato un galateo per formare il gentiluomo letterato, rispettoso alla tradizione, come il *Galateo* di mons. Della Casa doveva formare il gentiluomo garbato in società, il *dir bene*, erano il vertice dell'arte per quest'ingegni mediocri cui animava ben poca favilla di poesia. (Borghese, *op. cit.*, p. 9 e seg.)

La critica innovatrice: il seicento — Non valsero *poetiche* e *retoriche* ad arrestare il cammino dell'arte, ma sì ad incepparlo, tanto più che il nostro bagaglio retorico, la precettistica decadente dei Castelvetro e simili, passò con l'autorità del nostro nome, in Francia donde, nel settecento, il secolo francese per eccellenza, tornò rimesso a nuovo tra noi. Certo vi son differenze notevoli tra i trattatisti del cinquecento, dai traduttori quali Aless. De Pazzi, il Segni, e dai nuovi espositori più o meno originali quali il Trissino, il Maggi, il Daniello, ai commentatori e ampliatori quali il Robortello, lo Scaligero (*Poetices libri septem*, 1561), il Castelvetro (1570), agli espositori di dottrine parziali, Minturno, Tasso, Giraldi, agli antiaristotelici F. Patrizio (*Della Poetica. la deca disputata*, già cit.). Nel complesso la critica d'arte e il trattato retorico del cinquecento non chiarirono dubbi, non dischiusero nuovi orizzonti; furono strumento pedagogico per lo studio estrinseco de' classici e, come tali, ebbero efficacia anche fuori d'Italia. Frutto di senile compiacenza da noi, altrove avviarono all'ormai sorgente classicismo in cui le letterature nazionali si rinnovellavano. Grave soma siffatte precettistiche agl'ingegni in Italia non più bambini, provocarono ben presto

ribellioni palesi, specialmente in quel periodo in cui s' idolatrarono l'ingegno ed il nuovo, e si pose per fine dell'arte *la maraviglia*. Siffatta tendenza individualistica, sfrenata, era sostanzialmente in opposizione al compassato ed uniforme razionalismo de' critici del cinquecento. Il Boccalini, ne' *Ragguagli*, prende le difese del Tasso, deride le regole e proclama la libertà del genio. Il Tassoni, nel decimo libro de' *Pensieri*, stabilisce un confronto tra gli antichi e i moderni e conchiude per la superiorità de' moderni; questione che si dibattè in Francia dove e Descartes e Pascal e i Perrault e Fontenelle conchiusero contro il Boileau e come il nostro acuto ed originale modenese. Il Tassoni amava le stravaganze, ed una di questa fu l'affermare che Omero scrivesse bene per puro caso; ma non gli si può dar torto quando, pur riconoscendo nelle *Considerazioni* il Petrarca re dei melici, non vuol saperne di certi barbassori « che auggiando gli usi moderni, vestono tuttavia colla berretta a tagliere e le falde del saio fino al ginocchio ». D. Bartoli nell'*Uomo di lettere* domanda: « Chi vuol prescrivere termine e meta al volo liberissimo degl'ingegni confinandoli tra le angustie del trovato, come se null'altro ritrovar si potesse? », parole che sarebbero state bene nel *Conciliatore*; e non meno esplicitamente in altro celebre trattato (*Il torto e il diritto del Non si può*) pone la ragione dello scrivere nell'arbitrio degli scrittori. Il Marino scriveva al Preti: « Io pretendo di saper le regole più che non sanno tutti i pedanti insieme: ma la vera regola (core mio bello) è saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente e al genio del secolo ». Non è vero che anche per la *Romanticomachia* sarebbe opportuno richiamare il *nil sub sole novi* ? E poi, prima di loro, G. Bruno (*Eroici furori*) aveva detto chiaro: « Tante le buone regole quanti i poeti », e così anche P. Aretino; F. Testi, nella questione della superiorità degli antichi sui moderni, si era schierato per questi: Tassoni, invide parmi - Chi celebrar potendo il secol nostro - A la passata età consacra i versi. - Il secolo tronfio propendeva per i moderni: onde il Lancillotti scriveva l'*Hoggidì* ovvero *Il mondo non peggiore nè più calamitoso del passato*,

e *I farfalloni degli antichi istorici.* Le ribellioni sono frequentissime in tutto il secolo e procedono da intime cause. Scipione Herrico nelle *Guerre di Parnaso* (Venezia, 1643) vede i poeti ribellarsi capitanati dal Marino, da Lope de Vega, da Alfonso da Hercilla. La libertà de' poeti è pure affermata da P. Casabura - Uries nella lettera premessa dallo stampatore alle sue *Saette di Cupido* (Napoli, 1685): « Quanti sono i geni degli Huomini tante maniere praticar si deono per conseguire chiarori di gloria ». In tutto il secolo le arti tendono a ravvicinarsi e a confondersi, e molto più i generi che i retori volevano distinti e la prosa con la poesia: basta osservare le *Dicerie sacre* del Marino e gl'intermezzi e i cori della tragedie dal Giraldi in poi. Piace già l'orrido, e S. Rosa scrive a G. B. Ricciardi (13 maggio, 1362): Vidi a Terni... la famosa cascata del Velino, fiume di Rieti, cosa da far spiritare ogni più incontentabile cervello per la sua orrida bellezza, per vedere un fiume che precipita da un monte di mezzo miglio di precipizio ed innalza la sua schiuma altrettanto ». Nè la Crusca fu rispettata: Paolo Beni compose un *Antricrusca* e precorse Gerolamo Gigli, e il Chiabrera accettava francamente il neologismo. Il seicento è stato (Graf, *Il fenomeno del secentismo, N. Ant.*, 1 ott., 1905) non solo reazione al petrarchismo oppure, come piacque al Settembrini e al Symonds, gesuitismo nell'arte, ma reazione all'umanesimo pedanteggiante dei Robortello, dei Segni, dei Maggi, degli Scaligeri e dei Castelvetro, un precursore del romanticismo anche per il disprezzo pratico, se non sempre teorico, della tradizione come freno alle intemperanze. Exlege per sua fortuna (già per ogni innovazione era sempre occorso rinnovare le regole ed aprire le vecchie barriere) sorgeva dalla Camerata de' Bardi il melodramma, e libero si mantenne anche dopo il seicento. La musica, se lo impacciò da molti lati e non lo salvò dalle stravaganze e dalle sdolcinature, tuttavia lo sottrasse a' retori: anzi la crescente voga di questo genere di spettacolo si manifestò benefica pure ne' componimenti affini.

La critica innovatrice nel settecento — Proprio nel sorgere e moltiplicarsi de' serbatoi arcadici un ribelle, il più volte ricordato G. V. Gravina, indagatore delle origini del diritto, concepiva la *Ragione poetica* nella quale, abbiam visto, vuole de' filosofi per critici, cerca l'immanente nella fuga di ciò che appare e riconosce gli universali poetici. Così pure nel pregevole libro *Della tragedia* delinea, subendo l'azione del filosofismo francese, soprattutto un ottimo metodo, quello cioè di dedurre le regole dai « principii di pura e semplice ragione ». Questa aveva molta parte anche ne' retori del cinquecento, e abbiamo già riferite le parole dello Scaligero: essi però confondevano scienza ed arte, intuizione e concetti, fantasia e ragione, e volevano il poeta logico al modo dei filosofi. In questo errore non cadde il Gravina, quantunque il tradizionalismo, rinvigoritosi con l'Arcadia, ed il suo gusto particolare effettivamente lo spingessero verso certe determinate forme dell'arte greca e, persino, all'adorazione delle pure forme ed all'ammirazione del Trissino. Il Gravina non si accorse che nella storia vi sono momenti cui corrispondono forme determinate nelle creazioni dell'arte: oltrepassati quelli dalle coscienze, non è possibile mantenere in vita gl'individuali organismi. Non comprese dunque l'importanza grande della sua affermazione che la poesia racchiude il vero quale è concepito e quale si concepisce in determinati momenti e che non è rinnovellabile. Il concetto fu integrato dal Vico il quale, ne' miti antichi e nelle oscure relazioni tra civiltà e poesia, gettò lo sguardo aquilino e sprazzi di luce che non andarono perduti. Il Mazzini scrisse: « Il vincolo che annoda in un popolo le istituzioni, le lettere e i progressi della civiltà, indovinato un secolo innanzi dal nostro Vico, fu posto in chiaro (dalla nuova critica di carattere romantico), sottomesso ad analisi e diede cominciamento ad una scuola il cui scopo santissimo or s'irride da chi non sa o non cura comprenderlo ». Del Vico egli si disse discepolo e raccomandò lo studio, osservando che « il vuoto esistente nella filosofia deve naturalmente ripetersi nella critica letteraria

che è la filosofia della letteratura » (*Scritti letterari*, III, 3, 6). Ammiratori caldissimi del Vico furono, da parti assai diverse, il Foscolo ed il Tommaseo. Il Manzoni così commenta: « *Il Vico* volendo per lo più trattare di tempi in cui non vissero scrittori, persuaso che, quando gli scrittori apparvero, le istituzioni, le credenze sociali erano già tanto modificate, le tradizioni di quei tempi antichissimi già tanto sfigurate da' nuovi fatti stessi, che non potevano essere rettamente intese, nè trasmesse dagli scrittori; ma persuaso nello stesso tempo che le idee di questi, come figlie in gran parte degli avvenimenti e delle dottrine anteriori dovevano serbare tracce importanti e caratteristiche, riguardò questi scrittori come testimoni in parte pregiudicati, in parte disattenti, in parte smemorati, ma però sempre testimoni di fatti generali e rilevanti, e come tali si diede a esaminarli » (Vedi Concari, *Il settecento*, Vallardi, Milano, pag. 159 e seg.). Veramente nel considerare l'opera dello scrittore come frutto del suo tempo e quindi come rivelatrice di questo e non trasportabile ad altra civiltà, consiste quella innovazione che racchiude tutta la condanna de' criteri e dell'educazione retorica. Omero, nella *Tavola allegorica*, poggia sopra una base di rovine che è l'antichità, non accanto ad un eterno e intatto tempio: ed è bella allegoria della stabilità dell'arte nel relativismo della storia. Alla critica poi veniva assegnato, come vollero in seguito i novatori romantici, un fine morale poichè, per essere *umani* cioè *civili*, bisogna educare l'intelletto alla cognizione delle cose altissime, educare la volontà alla elezione delle ottime. Ma questa nuova montagna di Golconda, secondo l'espressione montiana, fu troppo aspra per gli spiriti fiacchi d'allora; questo nuovo sistema che il Gioberti (altro grande ammiratore del Vico) giudicò « epopea di concetti maravigliosi », fu troppo astruso per i contemporanei: solo verso la fine del secolo (la *Scienza nuova*, preannunziata nell'*Orazione inaugurale* del 1707, fu pubblicata definitivamente in Napoli dal Mosca nel 1725) ebbe continuatori nel Pagano e nel Cesarotti. Il vecchio tradizionalismo intanto veniva scalzato per altre vie, quantunque in modo piuttosto capriccioso che razionale, da enciclopedisti ed eclettici nostri, quali l'Algarotti, il Bettinelli, gli scrittori del *Caffè*, il Baretti ed altri.

Alcuni enciclopedisti e critici italiani — Dell'Algarotti, « l'ingegnino (così lo chiamò con la consueta acredine il Tommaseo) di quelli che, ripetendo, non condensano le idee altrui, ma coagulano » e che il Giordani giudicò « importantissimo per la copia e varietà delle cose », scrittore certo non profondo ma abile divulgatore del sapere e figura caratteristica del suo tempo, non molto vi è che faccia direttamente al caso nostro. In tre serie di *Lettere*, indirizzate a Ermogene e pubblicate nel 1744, egli censurava la traduzione del Caro e mostrava preferire la inglese del Dryden; il che rivela libertà di gusti alla maniera del Tassoni. Altrove all'Italia, troppo obliosa del presente, addita la cultura e l'indole delle genti nordiche, un po' mutate, alla superficie almeno, dai tempi di Tacito; e affretta col desiderio alla sua patria una poesia più sincera e più viva, non raccattata tra cenci e ciarpe da un canzoniere andato a' cani: « Non battuti sentier, non bassi stagni; - Novelle vie, acque profonde e cupe - Son da tentar... - Sol passa il verso a eterna vita allora - Che d'eletto saper balsamo spira » (Concari, *ibid.*, pag. 217 e seg.). Il nome dell'Algarotti richiama subito alla mente quello del Bettinelli, il gesuita, cavaliere napoleonico, amico ed ospite del Voltaire che lui in una dedica lodava « di aver l'animo e lo stile di Virgilio ». Fu detto l'Erostrato della nostra letteratura, audacissimo nel demolire, assai poco abile nella ricostruzione. Mena colpi da orbo, ma i buoni pensieri, le osservazioni acute non gli mancano. Le sue intenzioni sono da lui esposte in queste parole: sbarazzare ai giovani la via « dall'impaccio di studi servili e infruttiferi, or col distogliere ancor ridendo i giovani dal prurito e dall'uso di verseggiar per far versi, ora sferzando la superstiziosa imitazione di mal conosciuti esemplari, ora mettendo in sospetto di molte false opinioni ed abusi nell'arti italiane a gran danno allignati »; che sono proprio di quelle buone intenzioni di cui è lastricata la via dell'Inferno. Predicò bene ma razzolò male: compose il mediocrissimo poemetto *Le raccolte* (1751) imitato dal *Lutrin* del Boileau, le sacrileghe *Lettere virgiliane* (1757) e

le non cattive *Lettere inglesi* (1767) cui fa seguito il saggio sull'*Entusiasmo delle belle arti.* Certo è esagerato ciò che il Bettinelli fa dire al supposto inglese: « Voialtri italiani non avete letteratura italiana »: ma non si può non scorger molto di vero quando, tra le cause del restringersi della nostra letteratura, si accennano la pedanteria, la tradizione accademica e « il non aver noi un centro di tutto il regno.... un mercato universale », ... sicchè ogni provincia « alza il suo tribunale, ha il suo parlamento letterario » (Lett. II). Ad ogni modo il Bettinelli rivela correnti nuove nella critica, audacie sbalorditoie, quando si pensi che ci separa ancora mezzo secolo dalla *Lettera semiseria di Grisostomo.*

Altri enciclopedisti e critici — Abbiamo voluto spigolar qualcosa anche tra gli scritti de' due amici poligrafi, non per farne de' romantici anzi tempo, ma per mostrare quanta irrequietezza vi fosse nelle coscienze italiane disorientate ancora. A che il moto avrebbe approdato senza vigorose immissioni di correnti straniere, se avrebbe lungamente errato ed impaludato, non sappiamo: troppo lunga inerzia aveva mortificato gl'ingegni italiani: certo però il fatto, anche nel lato grottesco e quasi pazzo, non è solo. Mentre il focoso gesuita voleva creare una letteratura « tutta moderna, tutta piena di pensieri e di cose, filosofica insomma », il Rezzonico nel 1770 avvertiva, scrivendo ad un amico nella lingua di moda: « Les vieux sectateurs des cinquecentistes, les pedants, les pedissèques et toute la populace des écuries d'Apollon s'écrient au scandale, aux novateurs, aux extravagants; laissez que ce gens-là medisent ». La follia demolitrice della nuova critica letteraria salì fino alle menti speculative per solito più equilibrate: vogliamo dire agli scrittori del *Caffè*. Questo famoso periodico non era stato il primo del genere: basterà accennare il *Giornale de' letterati d'Italia* cominciato a pubblicarsi in Venezia nel 1710 e diretto dallo Zeno con la collaborazione dell'Andres, dotto gesuita spagnolo, e del Maffei: le *Novelle letterarie* del Lami, bibliotecario della Riccardiana, iniziate in Firenze nel 1740, e le tante consimili pubblicazioni col titolo di

*gazzette, minerve, magazzini.* Contengono queste poco di nuovo, ma pur dimostrano il bisogno di ravvicinamento tra' dotti e di volgarizzare la cultura; inoltre un periodico, per quanto ristretti ne siano il programma, i criteri e il cerchio de' lettori, ha mestieri di tenersi informato delle novità e di seguire in qualche modo la corrente, anche combattendola. Nel *Giornale* dello Zeno, ad es., si dànno notizie e riassunti coscienziosi delle più notevoli pubblicazioni italiane ed estere alle quali i nostri dotti e letterati non potevano non prestare attenzione. La novità del *Caffè* (1764-66) che ne fa, si è detto, un precursore del foglio azzurro, è appunto il programma il quale si può riassumere nella lotta a oltranza contro il *pedantismo.* Questo nemico combattono con tutto il vigore i soci dell'*Accademia dei Pugni* (il nome è abbastanza espressivo!), che poi formarono il nucleo principale della *Società del Caffè* e primi i fratelli Verri e il grande Beccaria. *Scire non est reminisci sed ratiociniari*, pensavano: di archeologia, di retoriche, di *coronali*, di *raccolte* petrarcheggianti non volevano; e gli eruditi, i grammatici, gli antiquari venivano da P. Verri raccolti nel *Tempio dell'Ignoranza* (Sem. I, pag. 21) a cantare inni alla dea e a bruciare ogni anno le opere di Galileo, Newton, Montesquieu, Condillac. Per odio al pedantesimo, alle quisquilie grammaticali, si proclamò l'assoluta libertà ossia l'anarchia nella lingua; e persino, da A. Verri (un ravveduto più tardi nelle *Notti romane*, come da vecchio in parte il Bettinelli), si fece davanti a notaio rinunzia al *Vocabolario della Crusca* (Sem. I, 36); eccessi che rivelano però la nausea del formalismo grammaticale e retorico, la stessa bile da cui sarà invaso il Berchet contro gli *scrutinaparole.* Poco di poi (1770) Cesare Beccaria tentava di sottrarre ai retori un soggetto che era stato sempre ritenuto di loro esclusiva proprietà; e pubblicava la prima parte del trattatello che intitolò *Ricerche intorno allo stile* e che per l'abituale lentezza non condusse a termine. Dalla retorica l'argomento passava nel dominio della filosofia allora dominante cioè la sensista del Locke e del Condillac. La parola veniva considerata non solamente come un fatto di vocabalario o di

grammatica, ma come espressione sensibile dell'idea, anzi di un aggruppamento di idee secondarie ed accessorie intorno ad una principale, e quindi come significante diversamente in ciascuno de' parlanti, e lo stile come l' organizzazione di questi gruppi d'idee in organismi maggiori, non indefiniti, ma secondo la facoltà recettiva del lettore o dell'ascoltatore e la legge dell'economia della forza, in modo che sia facile distinguere il gruppo principale da' secondari e questi non sopraffacciano quello. Quanto nuovo vigore di pensiero in materia fino allora stagnante! Al nome del più grande accademico de' Pugni possiamo ben mettere accanto quello di un fiero avversario, G. Baretti, che a proposito del trattatello *Sullo stile* derise l'autore, osservando che voleva insegnare stile chi non sapeva scrivere. Il Baretti, se non ebbe metodo, fu fornito di sano criterio; intuì non senza errare il buono (l'avversione alla riforma goldoniana è prova che un criterio tutto personale può esser facilmente traviato); flagellò e bollò falsità accademiche e pedanterie; amò letterature straniere senza spregiare, come i milanesi del *Caffè* la nostra; scrisse correttamente e con vigore polemico senza far schiavo il pensiero di leziosaggini da parolai; delle regole imperanti nel teatro fece giusta ragione, ribellandosi ad esse e levando apertamente la voce in difesa di Shakespeare e contro uno de' sovrani nel pensiero e nell'arte, il signor di Voltaire. L'opuscolo francese del Baretti (1777) ben merita di essere ravvicinato alla *Lettre sur l' unité* diretta allo Chauvet dal Manzoni.

Altri critici innovatori del settecento — Le idee nuove, diffuse nell'atmosfera letteraria, si ritrovano anche in coloro che ne' gusti meno si discostarono dalla tradizione; segno evidente che erano destinate ad un prossimo trionfo. Basterà ricordare il trattato pariniano *De' principii di belle lettere* nel quale, pur partendo dalle idee dello Zanotti, cioè da concetti assoluti, da norme convenzionali sul bello da applicarsi costantemente, si assegna, d'accordo in ciò col Genovesi, come scopo all'arte moderna l'utilità proprio come A. Manzoni, e si fa passare l'arte dai limiti del biso-

gnevole o *necessario* (fase primitiva) a quelli del *comodo* e in ultimo del *diletto*, e si considera questo come una forma dell'utile (parte I, pag. 51-129). Più direttamente, ma nè sempre nè con larghezza, alle concezioni vichiane attinse Mario Pagano nel *Discorso sulla origine e natura della poesia* e più nel *Saggio del gusto e delle belle arti* (1798). La poesia che nelle origini aveva per oggetto ciò che dilettava, è passata sotto il dominio della filosofia che la regola: onde deve eccitare quelle sole passioni che giovano al bene comune. L'utile sociale è già per il Pagano, come poi pe' romantici, l'unico scopo dell'arte la quale è fatta libera, poichè la creazione artistica consiste nel « dar nuova forma bella e vaga a quella materia che appresta (all'artista) la natura », ed è vivente della vita dello spirito, che è sensazioni ed affetti, poichè il piacere nasce dal moto nelle passioni. - Il settecento, preromantico nella critica, si chiude con Melchiorre Cesarotti che ricordiamo per il *Saggio sulla filosofia del gusto*, inviato all'Arcadia e per il famoso *Saggio sulla filosofia delle lingue* che sollevò tanto scalpore. Di lui così il De Sanctis, commemorando U. Foscolo: « La critica era tutta intorno alle forme ed al meccanismo: tal letteratura, tal critica. Gravina, Cesarotti, Beccaria miravano ad una critica più alta, la quale non era in sostanza che un meccanismo ragionato e filosofico. Nessuno sospettò che la vita, come nella natura, così nell'arte, vien dal di dentro, e che ove non è mondo interiore, non è mondo esteriore che viva, ancorchè correttissimo e splendidissimo nel suo meccanismo ». Dalla critica formale de' retori e de' grammatici però anche con il Cesarotti si era, come voleva il secolo filosofico inneggiante alla Ragione, saliti alle speculazioni filosofiche. La critica era ben lungi dall'esser compiuta; ma il passo era grande e segnava essenzialmente la fine del cieco pedantismo di scuola. Ed era passo audace: come audacissimo sembrò l'affermare che tutte le lingue non sono alcunchè di rigido, che sottostanno alle leggi della vita la quale è moto e trasformazione, che non v'è grammatica assoluta nè lessico definitivo: ognuno ha diritto di modificare la lingua se ciò sia necessario (Vedi Mazzoni, *La questione della lingua*

*italiana nel sec. XVIII; Tra libri e carte*, Roma, Pasqualucci, 1887). Così si chiude il secolo; il nuovo s'inizia col Monti e col Foscolo, non lontano il primo dalle affermazioni del professore padovano quanto all'evoluzione delle lingue, solo aggiungente il correttivo pratico di attenersi all'uso dei buoni scrittori di ogni secolo; imbevuto l'altro de' concetti filosofici del Vico sulle origini e lo sviluppo della civiltà, e assegnante all'arte una missione principalmente civile, come prima aveva voluto il Parini suo maestro, come poi affermò costantemente G. Mazzini. È del 1809 il discorso inaugurale « *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* » che è vigoroso commento al *Carme*. - Accanto ad un poeta e critico famoso faremo menzione di un quasi dimenticato con cui chiuderemo la serie dei nostri critici preromantici: Francesco Torti di Bevagna (1763-1842), che nel 1803 pubblicò la prima parte del *Prospetto del Parnaso italiano* e nel 1812 le altre due. Seguace del Vico, fu ostile a' puristi e alla vecchia nostra prosa, contrario all'imitazione, all'educazione allora in voga « diretta a formare di noi altrettanti Ciceroni e Virgili, mentre le nostre opinioni, i nostri costumi, i sistemi morali e politici nostri non hanno niente di comune con quelli dell'antico Lazio » (Borgese, *op. cit.*, 139-146).

---

IV

## Precedenti della questione romantica

### *b)* Rinnovamento scientifico-storico-politico nel settecento

Rinnovamento scientifico — Il rigagnolo di critica nostra il quale tendeva a portare nuove idee nelle scuole stagnanti nel pedantismo, derivava da largo fiume: la nuova cultura nelle scienze fisiche, storiche e filosofiche. Nello spirito umano tutto si ravvicina e si fonde, assommandosi nell'arte; chi questa verità non abbia presente, è incapace di comprendere nel giusto valore i fatti artistici al pari dei sociali. Ciò che, per sua natura, sembrerebbe dapprima più remoto, apparisce ad un tratto presente e fattivo nella coscienza dell'artista, nell'indirizzo del gusto. Le scienze fisiche, innovate da Galileo, Keplero, Newton e subito proseguite con tanto ardore da' nostri fino al Vallisnieri, al Carli, al Frisi, allo Spallanzani, al Volta, dovevano, ponendo a fondamento l'osservazione, l'esperienza, la deduzione esatta, alla lunga modificare tutte le abitudini mentali e ricondurre sulla via delle indagini dirette, della ricerca libera del vero, delle utili applicazioni. Inoltre le cognizioni scientifiche, dagli alti gradi dell'intelligenza, scendevano al livello delle menti non espressamente ad esse educate: persino le dame mostravano essere ansiose de' nuovi veri; e *Il newtonianismo* dell'Algarotti, composto per esse, godè voga superiore al merito intrinseco, perchè conforme alle tendenze del tempo.

Le riforme politiche — La tendenza scientifica sperimentale, combinandosi con le idee umanitarie degli Enciclopedisti di Francia reputati maestri in tutta Europa, diè vita alle riforme politiche ed agli studi economici. Basterà, oltre i milanesi del *Caffè*, citare il Genovesi, il Galliani, il Filangeri, M. Pagano, coloro insomma che svolsero nel Mezzogiorno la loro attività intellettuale e politica. L'indagine si portava arditamente in ogni campo, e la retorica non poteva pretendere di esser più rispettata che il diritto, la sociologia e il dogma. È vero che non mancano esempi in cui si veda quella tiranna dell'arte assai più rispettata che gli ordinamenti politici più venerandi: in Francia il turbine rivoluzionario sconvolse tutto, ordini politici e coscienze, e nelle cattedrali cattoliche impose il culto della Ragione: ma lasciò intatte, anzi rafforzò *poetiche* e *retoriche*. Da noi, forse per minore impulsività e più equilibrio di carattere, non fu così; i più noti riformatori spesso molto cauti in politica, si dissero invece nemici a oltranza del pedantismo. Accettammo le nuove idee di Francia; ma, intanto, scotevamo quel giogo letterario che si era rafforzato con l'autorità degli scrittori del gran secolo francese. - Ora la ricerca del vero e dell'utile in tutti i campi condusse per diritta via ad un rinnovamento dell'arte: questa che tanta efficacia ha sugli animi, venne chiamata a concorrere al progresso civile: e all'arte ornamentale, di pura immaginazione, ispirata a sentimenti frivoli o superficiali, dovè succedere un'arte che si proponesse l'utile comune e facesse sue le nobili aspirazioni del cittadino. È l'arte del Parini poeta e del Parini critico nella parte più notevole de' *Principii di belle lettere*: è l'arte di V. Alfieri che muove guerra ai tiranni e vuol creare una nuova Italia. La forza della nuova corrente fu sì grande che trascinò gli alti ingegni anche quando fossero irretiti ne' pregiudizi e ammettessero rigorosamente le regole aristoteliche. L'arte dunque, se non sempre nella forma, si andava mutando nel contenuto: la preoccupazione del bene che tanto dominò le coscienze romantiche, tornava già col Parini e con l'Alfieri tra' doveri della poesia.

La cultura storica: L. A. Muratori — Intanto nuovi campi si schiudevano anche per effetto della rinnovata cultura storica: poichè l'arte è predestinata erede di ogni vero rinnovamento intellettuale e morale. All'arte nuova fu precursore il Vico che, sul carattere della civiltà e sui rapporti con l' arte, gettò sì ampia luce filosofica; ma precursore deve riputarsi anche L. A. Muratori. Finchè la visione dell'antichità restava solitaria nella cultura, la tradizione umanistica e rettorica ebbe facilmente presa sugli animi. Il paziente modenese traeva dagli archivi il vero medioevo, cioè tutta un'età d'entusiasmi, di fede e di avvenimenti grandiosi, di rinnovamento morale ed estetico, la quale per tanti rami si protende verso l'età nostra e per tanti aspetti supera la stessa antichità greco-romana. Il medioevo e le origini immediate della nostra civiltà apparvero, per effetto de' rinnovati studi storici, nella loro vera luce e attrassero sempre più le menti degli studiosi. L'antichità di tanto si allontanava di quanto il medioevo si frapponeva tra essa e i moderni: e se quel periodo non fu dapprima che oggetto di ricerche laboriose e di curiosità erudita, divenne poi (sia pure veduto al lume di luna) ricca, anzi abusata materia d'ispirazione poetica.

I viaggi — Non solo nel tempo s'allargava la cultura nostra durante il settecento, ma altresì nello spazio: oltre il medioevo e le civiltà remote si rivelavano agli uomini, morbidamente curiosi del secolo razionalista, le civiltà nordiche ormai superiori di non poco alla nostra. I letterati e scienzati italiani (pur tacendo de' molti venturieri quali il Balsamo e il Casanova) viaggiarono l'Europa e ne trassero profonde impressioni. Questo emigrare comincia nel periodo propriamente arcadico con il Rolli, lo Zeno, il Metastasio ed aumenta dopo la pace d'Aquisgrana. A provarlo basteranno i nomi dell'Algarotti, del Bettinelli, del Baretti, del Bianconi, del Carli, del Rezzonico, dello Spallanzani, dei Verri, del Galiani, dell'Alfieri, del Pindemonte,

del Mascheroni. Si strinsero durevoli rapporti tra scienziati e letterati stranieri e nostri; e due nuove letterature, piene di giovanile vigore, si divulgarono in Italia.

Ripercussione in Italia del movimento rivoluzionario di Francia — Riserbandoci di parlare espressamente della diffusione in Italia delle due letterature nordiche e del loro effetto sul gusto, facciamo ora alcune brevi considerazioni, sempre rispetto a noi, su quel movimento politico che in ogni campo dell'umana attività lasciò traccia, dove affrettando dove rallentando, e che prende nome di rivoluzione francese. Questa, rispetto all'Italia, apparisce dapprima come un fenomeno violento e perturbatore, sia che si riguardi al pacifico sviluppo delle riforme iniziate da' prìncipi, sia alla preparazione intellettuale e morale di quel terzo stato o borghesia che in Francia stava compiendo la rivoluzione. In Italia gli abusi si venivano già correggendo: nè i privilegi erano tanto gravi o, per lo meno, tanto oltraggiosi da far nascere con violenza un generale malcontento. Si aveva ad ogni modo fiducia ne' governanti, intorno ai quali ancora si raccoglieva la parte più eletta della nazione. Persino P. Verri, quando non si considerava come cosmopolita, si diceva un buon austriaco. Dove le leggi e gli ordinamenti erano più difettosi, qualche rimedio apportavano le consuetudini, per virtù delle quali il fasto e l'orgoglio venivano assai moderati e men profondo era il distacco tra le varie classi. Riforme economiche e giuridiche necessitavano: ma si aspettavano con rassegnata fiducia e nessun indizio appariva di prossimi moti rivoluzionari. Le riforme erano opera non della pressione popolare, poichè nello stato di inveterato servilismo e nella secolare ignoranza non vi era coscienza di popolo, ma o de' prìncipi novatori per gusto e bramosi di affermare il loro potere, o di pochi animi eletti, imbevuti delle dottrine umanitarie venute di Francia o mossi da spontaneo desiderio del bene e che perciò, nella pratica, quasi sempre con quella dottrina armonizzavano. Alla parte cólta della nostra borghesia erano familiari il sensismo del Locke e del Condillac, il razionalismo dello Spinoza

e del Hume, il materialismo del D'Alembert, del barone di Holbach, del Diderot, la critica delle leggi e della società del Montesquieu, il sentimentalismo anarchico del Rousseau e lo scetticismo beffardo del Voltaire. L'antica intuizione filosofico-cristiana del mondo e della società si andava rapidamente dileguando nelle nostre classi cólte, e al vecchio si concedeva solo un rispetto esteriore. Il desiderio delle riforme era vivo adunque, ma le coscienze brancolavano nel dubbio: le novità si accoglievano volentieri, nè l'esperienza aveva ancora dimostrato quanto esse contenessero di pericoloso, almeno per quelle classi che le promovevano. E, poi, si amava la vita facile e il cicaleccio ne' salotti e nelle accademie: e i filosofemi, i paradossi sociali avevan la virtù di vellicare le *galanti* e i *delicati*. Chi non ricorda *il filosofastro e la dama* del Parini, mirabile satira di costumi sociali ? Questo lasciarsi andare senza indirizzo avrebbe condotto, o prima o poi, allo sfacelo del vecchio e ad una ricostruzione: non era possibile da noi un arrestarsi fatalistico ad uso musulmano e braminico. Inoltre le nazioni che hanno formato la storia dell'umanità moderna, non sono mai vissute nell'isolamento, e molto meno l'Italia dove le grandi correnti sociali si sono sempre fatalmente incontrate e integrate. Se da noi mancava un vigoroso e largo indirizzo nelle ben avviate riforme, esso venne spontaneamente con le milizie repubblicane di Francia; onde i già preparati, come il Verri, lo stesso Parini, il Fantoni, il Mascheroni, il Pagano il Foscolo, il Botta, (cito i più noti) le accolsero come di fratelli o liberatori. Alla prima fase preparatoria ne seguì una più esteriormente rivoluzionaria: il moto, da intellettuale e filosofico, diventò politico con carattere democratico; quindi la necessità che il popolo, fino allora noncurante od ostile o mirante ad altro, entrasse nel movimento.

La lirica rivoluzionaria — È nota l'opera disordinata de' demagoghi e la critica sapiente che, dopo i primi rovesci, ne fece V. Cuoco nel suo *Saggio*. Il popolo, impreparato, non comprendeva nè il gergo rivoluzionario nè i simboli: ed i catechismi, fossero pure scritti da un M.

Pagano o da un M. Cesarotti per breve tempo ribelle (*Istruzioni d'un cittadino a un fratello meno istruito*) erano troppo aridi. L'arte con il suo fascino fu ben presto chiamata al servizio della rivoluzione: quindi gl'inni e la lirica rivoluzionaria e il teatro patriottico. A Bologna nel 1796 fu edito l'inno, sull'aria della Marsigliese, che comincia: « Cittadini, a noi tornati - Son di gloria i fausti giorni; - De' tiranni insanguinati - La memoria già perì »: è del 1799 l'inno repubblicano: « Coll'ardor dai monarchi temuto »: nel *Parnaso democratico* (1796-1802, ristampato nel 1831 con aggiuntevi le poesie patriottiche del Berchet e del Rossetti) figurano numerosi componimenti lirici del Gianni, del Salfi, del Ceroni, del Gasparinetti, della Bandettini, del Fantoni, del Mascheroni, di G. Pindemonte, del Torti, del Gherardini, del Foscolo, del Monti (Mazzoni, *Ottocento* in *Sec. lett. ital.*, Milano, Vallardi, pag. 20 e seg.): Franco (Francesco) Salfi fu autore di un inno per i morti al passaggio del Mincio e di un poemetto *Bassville* che fu detto la Bassvilliana democratica, ed altri versi pubblicò nel *Termometro politico della Lombardia*, periodico da lui diretto (1796-8); G. Cesare Ceroni di Verona, soldato di Massena a Genova col Foscolo, esortava il Bonaparte a riunire l'Italia; A. Gasparinetti, altro difensore di Genova, scriveva in un inno patriottico alla democratica Lucilla: « Alla tomba i tiranni, alla tomba; - Calpestiamo l'orgoglio de' re! »: su soggetti politici improvvisava Teresa Bandettini (Amarilli Etrusca): all'idea rivoluzionaria consacrava la sua prosa Labindo (è suo l'inno pei Battaglioni della Speranza: « Noi siamo liberi ma cresceremo); L. Mascheroni ricordava al Bonaparte, reduce dall'Africa, l' Italia invasa e, accennando alla campagna d'Egitto, cantava: « Le tre fasce in seno ai venti - Errar libere si videro - Sui pesanti monumenti - Dell'oppressa umanità » : G. Pindemonte, fin dai tempi della Cisalpina, augurava in versi alla *fiorente Repubblica* di regnare « sul bel paese intero - che il mar circonda e l'Alpe ed il Po valica - e Appennin parte », e di cangiare il nome di Cisalpina in quello d'Italiana: e il Foscolo componeva l'ode *A Bonaparte liberatore*, e il Monti *Il Fanatismo*, *La Superstizione* e, poco dopo, l'ode *Per Marengo* e la *Mascheroniana*.

Il teatro rivoluzionario. — Il teatro fu volto allo stesso ufficio cioè a divulgare le idee democratiche. Il dramma borghese, di cui diremo tra breve, mise il berretto frigio; per citare alcuni esempi: il Sografi padovano (1759-1818), dotto latinista, compose *Il matrimonio democratico* e *La rivoluzione di Venezia*, al primo de' quali drammi assistè nel 1797, in Verona, il Bonaparte; l'Alfieri che, con l'*Abele* tramelogedia e con l'abbozzato *Ugolino*, si era alquanto discostato dal rigorismo schematico classico francese, tentò l'allegoria politica nelle sue sei commedie. Queste, e per lo spirito che le animava e per la forma, ebbero poca o niuna efficacia sul pubblico che affollava i teatri; grande invece ne esercitarono le tragedie, proibite da' vecchi governi (Venezia, Napoli), applaudite nei teatri patriottici. In Milano, il 22 settembre 1796, si celebrò l'anniversario della Repubblica francese, e il teatro della Cannobbiana si aprì gratuitamente per rappresentar la *Virginia*. Così si diede a Bologna il *Saul* nel 1797, a Venezia *Agide martire della Libertà ed Eguaglianza*, poi la *Virginia tragedia repubblicana del cittadino Alfieri*; a Tolentino nel 98 il *Bruto II*; nel Veneto le tragedie alfierane si leggevano persino nelle fattorie (Mazzoni, *ibid.*, 161). A sensi democratici s'ispirava il Monti nel *C. Gracco*, composto la più parte in Francia; e, tra' meno noti, Franco Salfi, nell'anno VI, componeva *La Virginia bresciana*, imprecante al tiranno di Napoli, fra Tommaso di Terni (Sotasmo Tedarni) tragedie e un *Luigi XVI e Maria Antonietta,* Melchiorre Gioia *La Giulia* ossia *L'interregno della Cisalpina* tragedia, e (per tacer dell'*Arminio* di Ippolito Pindemonte, 1804, in cui spirano sensi di libertà e d'indipendenza, tragedia derivata da' *barditi* di cui appresso e che scarsa efficacia ebbe sul pubblico) l'*Orso Ipato* del fratello Giovanni, tragedia rappresentata nel 1797 al Teatro civico di Venezia, in cui Obelerio è presentato al pubblico come un vindice della libertà contro Orso doge usurpatore. (Vedi Concari, *op. cit.*: *Il teatro giacobino*). Agli stessi scopi di propaganda furono adoperati e il melodramma e le cantate a le farse allegoriche.

Terzo periodo rivoluzionario o napoleonico. — Al periodo dei furori giacobini seguì la terza fase del momento rivoluzionario francese tra noi: quella della ricostruzione napoleonica con la Repubblica ed il Regno, ambedue italiani almeno di nome. L'arte accompagna il vincitore da Marengo ad Austerlitz, a Iena, a Wagram; si compongono cantate e poemi; il Monti e il Cesarotti fanno a gara nell'adulare il Corso fortunato; la poesia classica s'intreccia con la bardita, e si hanno *Il bardo* e la *Pronea;* la poesia lugubre si solleva a sensi altissimi di civile morale con i *Sepolcri* foscoliani; ed allorchè il colosso vacilla, il teatro con l'*Aiace* fa la critica del despotismo imperiale. Il colosso ruinava ben presto; i soldati di Francia, piangendo, si separavano per ripassare le Alpi dai compagni d'Italia; gli ufficiali dell'esercito italico erano chiamati a giurar fedeltà all'Austria, e il Monti intonava *Il mistico omaggio.* Il popolo che era stato chiamato alle armi, alle magistrature, alle alte cariche pubbliche, che aveva partecipato a glorie e a sconfitte, che aveva udito tante voci eloquenti parlar di libertà e di diritti, non era più disposto al quietismo rassegnato. L'arte si era ricongiunta al popolo; aveva da ogni parte rotti i freni per bandire una civile morale di libertà. I poeti, come il popolo, si erano ingannati; il Veltro vagheggiato non era ancora apparso a salute dell'*umile* Italia. Che importa? La lotta si sarebbe ripresa con più lena: e l'arte, ormai ricongiunta con la vita di dolori e di speranze del popolo italiano, sarebbe chiamata a cooperare efficacemente alla risurrezione nazionale. Era ancora adunato il congresso di Vienna, e il 18 agosto 1815 si rappresentava al Teatro Re di Milano la *Francesca da Rimini* del Pellico, della quale l'apostrofe di Paolo all'Italia (atto I scena V) e l'inno ai cimenti da affrontarsi eroicamente per lei, commoveva il pubblico e rendeva popolare l'autore. (Vedi Alberto Lumbroso, *Napoleone e l'Italia*, conferenze tenute all'Università popolare in Roma e pubblicate in *Conf. e prol.*, 16 dic., 1909 e segg.)

## V

## Precedenti della questione romantica
## *c)* Diffusione delle letterature straniere in Italia
## L'Ossian - I grandi stranieri del principio del sec. XIX.

Importanza del fatto rispetto al romanticismo italiano. — Tra i fatti che precedono tra noi l'affermazione romantica del 1816, forse quello che più ci riguarda, è la diffusione in Italia delle due letterature nordiche e delle nuove correnti estetiche cui esse s'ispirarono o che derivarono da esse. La letteratura spagnola la cui efficacia nel seicento si manifestò piuttosto grande, era in decadenza, nè di là potevan venire nuove ispirazioni: in Francia durava saldo il classicismo, nè appariva ancora, durante il secolo XVIII, il nuovo orientamento del gusto. Pure grande era l'efficacia su noi della vicina sorella latina, per il cui tramite giungevano in Italia non solo novità letterarie e filosofiche, ma anche saggi di altre letterature. Di là, come adesso, si prendevano novità a buon mercato durante il settecento, ma assai spesso frivole e di seconda mano. Alla mania del nuovo già largo campo offrivano la letteratura inglese e la tedesca. Mal comprese dapprima e male assimilate, esse tuttavia avevano tanto di buono e di grande, che avrebbero certo in breve rinsanguato giovenilmente le ispirazioni alquanto anemiche dell' arte nostra: contribuivano intanto ad abbattere i pregiudizi del gusto tradizionale. L'arte perdeva vieppiù il suo aspetto unilaterale, e ciò anche indipendentemente dal poderoso pensiero critico che poi irradiò dalla Germania. I primi

passi di ambedue le letterature tra noi furono oscuri e incerti; ma è ben facile scorgere che il moto si andò con rapidità affrettando col cader del secolo e che al principio del XIX, alle voci di biasimo o almeno al prudente riserbo, successe un coro di ammirazione quasi unanime.

La letteratura inglese — Prima a diffondersi fu la letteratura inglese e per tre ragioni principali: 1° per il più ampio sviluppo già raggiunto da quella letteratura; 2° per la maggiore affinità che alcune forme dell'arte inglese avevano con il classicismo francese: 3° per la diffusione che, causa i molti viaggiatori, l'idioma inglese ebbe tra noi: in parecchi collegi di giovanette l'inglese veniva insegnato. (Art. Graf, *Gallomania, gallofobia, anglomania nell' Italia* ***del settecento***, in *N., Ant.*, 1 febb., 1910 ed ***Anglomania italiana nel settecento***, *ib.*, 1. aprile 1910. « Non vi lasciate sedurre da quell'*anglomania* che regna da qualche anno in qua in alcuna parte d'Italia » Metastasio al Rovatti, 18 gennaio, 1775). Durante il secolo XVIII si può dire che non fu letterato di grido, dal Rolli al Pindemonte e al Monti, il quale dalla letteratura inglese non traducesse o non prendesse a prestito qualcosa. Piacquero a preferenza l'elegante Pope (1688-1744) di cui *Il ricciolo rapito*, poemetto eroicomico satirico che richiama il *Lutrin*, e le idilliche *Pastorali* divennero popolari tra i nostri eleganti letterati, - e G. Thompson che sì bene nelle *Stagioni* (1726-33) sa descrivere bellezze naturali, aninnandole con sentimenti umanitari. Pari favore o più grande goderono, per strano contrasto in un secolo amante di frivolezze e galanterie, le tetre *Notti* o meglio, i *Pensieri notturni* di E. Young (1688-1765) e la delicata elegia di T. Gray (1716-71) *Sopra un cimitero campestre*, opere per cui tra noi si diffuse la poesia detta *sepolcrale*. Non grande fu l'efficacia immediata dello Shakespeare (M. Scherillo, *Ammiratori ed imitatori dello Shakesperare prima del Manzoni* in *N. Ant.*, 16 nov., 1902.) difeso dal Baretti, cantato in versi dal Pignotti (*Sulla tomba di Shakespeare* alla Montegu, 1779), imitato, parzialmente tradotto, ma non ben compreso durante il settecento. Era per quasi tutti un barbaro non privo d'ingegno, che si dilettava di mostri e di cadaveri,

i cui drammi parvero più atti a far paura che a commuovere. A. Verri tradusse per suo uso l'*Amleto* (1777) e, imitando il grande inglese, nella *Congiura di Milano* drammatizzò, violando le unità, la morte di Galeazzo Sforza. Consigliata dal Cesarotti, la Giustina Renier Michiel tradusse, fiaccamente e liberamente, l'*Otello*, il *Macbeth*, il *Coriolano* e tentò l'*Amleto*. Si leggeva comunemente la versione francese del Letourneur; onde ben pensò Michele Leoni di Borgo S. Donnino (1776-1858) d'intraprendere, verso il 1810, una regolare versione del teatro del grande tragico, la pubblicazione della quale avvenne nel 1819, onde non mancò di occuparsene *Il Conciliatore*. Mediocre traduzione, giovò alla conoscenza dello Shakespeare, mentre i giudizi mutavano, e già nel 1818 il Giordani scriveva ad un amico: « Leggo il teatro di Shakespeare, che mi pare un nuovo mondo drammatico, e come in un mondo trovo di tutto; grandissime bellezze e la sua parte di miseria; ma bisogna confessare che le sue bellezze sono grandi e nuove. E per me, chi le sapesse adoperare, potrebbe farsene molto onore. »

La letteratura tedesca. — Intanto si veniva divulgando, quantunque con lentezza e spesso per vie indirette, la letteratura tedesca che andava assorgendo a nuove altezze con il Klopstock (1724-1803). Della *Messiade* tradusse qualche tratto anche G. Gozzi da traduzioni francesi; ma veramente benemerito della conoscenza tra noi di quella letteratura fu l'amico dell'idillico S. Gessner (1730-88), il suo apologista e traduttore, A Bertola. Nell'*Idea della bella letteratura alemanna* (prima ediz. 1779, seconda 1784) il letterato riminese non solo fornì notizie di quella letteratura quasi sconosciuta, ma aggiunse copiose versioni a modo di saggio. Sorgeva Goethe e nel 1774 si pubblicava il *Werther* che ebbe ben presto traduzioni francesi ed una italiana nel 1781; così anche il romanzo passionale soggettivo faceva la sua apparizione tra noi. La voga della letteratura tedesca crebbe rapidamente al principio del secolo seguente, per molte ragioni ed anche per lo scritto famoso della Staël (1813) e poi per il *Corso di letteratura drammatica* di A. G. Schlegel

che uscì tradotto in francese nel 1814 e in italiano da G. Gherardini nel 1817. Così, per riflesso della Francia, si cominciò ad apprezzare da taluni anche lo Schiller di cui B. Costant aveva tradotto il *Wallenstein*, aggiungendovi alcune riflessioni. Ammiratori dello Schiller e di Shakespeare erano, per testimonianza del Pellico, il Foscolo ed il Monti. Questi, quando fu per accettare l'invito e dirigere *Il Conciliatore*, voleva dar principio alla pubblicazione con una versione di *Gli dèi della Grecia*. Il Foscolo scriveva nel 1812: « Leggo alcune tragedie e la *Storia de' trent'anni* di Schiller; e benchè tradotte, m'invogliano a vedere, se non altro, la tomba di sì generoso scrittore del quale, da' pochissimi co' quali parlo in Firenze e ch'io stimo, odo più biasimare i difetti accidentali che lodar la maschia bellezza: tanto anche la fama del merito vero ha bisogno di tempo ». Pochissimo noto fu dapprima il teatro di Goethe, quantunque il Monti si provasse ad una versione del *T. Tasso*. (C. Fasola, *Goethe è popolare in Italia?* in *Riv. della lett. ted.*, maggio-agosto, 1909).

Poesia bardita - *Ossian* - Poesia sepolcrale — I due generi che ebbero maggior voga alla fine del secolo XVIII e che a noi derivarono per il tramite delle due letterature nordiche, particolarmente dell'inglese, furono la poesia *bardita* e la *sepolcrale*. Capolavori del genere furono *Il bardo* del Gray e l'*Ossian* del Macpherson, ambedue ammirati molto anche in Germania, tantochè la traduzione del secondo, pubblicata ad Amburgo nel 1764, invaghì a tal segno il Klopstock da indurlo, tra altre cose, a comporre quei canti che chiamò *Bardiete*. La robusta traduzione del Cesarotti rese popolare in Italia il supposto cantore di Fingal e con lui nebbie, torrenti e spelonche, tutto un insieme di seconda mano e di maniera, ma nuovo. G. Zanella così conchiude: « Possiamo affermare che l'opera del Cesarotti fu utile alla nostra letteratura che sbadigliava fra le sonore vacuità frugoniane e le insipide dolcezze dell'Arcadia. Cesarotti mostrò che v'erano altri campi poetici da potersi coltivare con gloria. Che se il Foscolo sembra deplorare che Ossian

sia uscito dalle sue montagne, egli temeva il pericolo d'una cieca imitazione, poichè ne' suoi versi giovanili *al Sole*, ed in molti passi dell'*Ortis* si mostra studioso del Bardo scozzese, al quale dobbiamo parimenti l'*Arminio* del Pindemonte e il *Bardo della Selva Nera* del Monti. » V. Rossi (*Storia della lett. ital.*, Vallardi, Milano, 1902, III, 180) scrive, « Quella poesia (la *bardita*) dove le imprese eroiche s'alternavano alle sventure e agli amori, e le effusioni liriche alle narrazioni epiche, trasportava le fantasie lontano lontano in un mondo ignoto, nelle foreste caledonie rabbuffate dai venti, alle rupi brulle sbattute dall'oceano infinito, tra le fumide nebbie del nord, tra le procelle spaventose, nel silenzio misterioso delle notti freddamente illuminate dalla luna. In quel mondo si movevano eroi palpitanti d'amore e pallide donzelle, erravano anche ombre funeree: sonava dagli antri il fioco gemito degli spiriti confuso al ruggito de' torrenti e alle armonie delle arpe e delle cornamuse dei bardi. E un'onda mista di languida tristezza, di tenerezza idillica, di blando terrore, scaturiva da' versi abilmente temprati dal professore padovano. Che altro occorreva per affascinare le anime sensitive dei contemporanei, assetati di commozione, vaghe del lugubre e del pauroso, stanche della rettorica compostezza e della luce monotona dell'arte classicheggiante? L'*Ossian* infatti ebbe anche tra noi grandissima diffusione e contribuì potentemente a fomentare nella letteratura l'abuso delle meditazioni melanconiche e delle tetraggini, un genere di arte, insomma, più nuovo ma non meno falso di quello sdolcinato, radioso, sorridente, cui l'Arcadia aveva dato favore. Ma d'altro canto l'opera del Cesarotti giovò ad avviare l'arte ad una più compiuta rappresentazione dell'animo umano; provò che anche fuori della materia tradizionale la poesia poteva attingere le sue ispirazioni; e mostrò come ogni tempo, ogni nazione poteva produrre in virtù di cause svariatissime un'arte sua propria, ond'è puerile e dannoso mortificare gl'ingegni dentro certi modelli determinati da bisogni e da gusti diversi, germi d'idee fecondi di bene nell'avvenire ». G. Mazzoni (*Ottocento*, pag. 1), ricordato, per ordine cronologico, il Cesarotti

tra il Parini e l'Alfieri come uno di coloro che prepararono il rinnovamento letterario, spiega: « Il secondo con la traduzione in versi de' falsi poemetti ossianeschi aveva allargato all'arte il campo della fantasia nel tempo e nello spazio, fuori delle solite immagini della natura, tutta soleggiata e tarpata e corretta dall'uomo, alle foreste, ai lumi di luna, al settentrione, in una nebulosa antichità quasi di Medio Evo ». E altrove (pag. 180): « Ossian si presentò d'improvviso come un rivale d'Omero, molto opportunamente pei partigiani de' moderni, nel parallelo tra essi e gli antichi che dal Tassoni in poi affaticava in Italia, in Francia in Inghilterra la critica ...... Ossian, sebbene di autenticità messa in dubbio fin da principio, servì di prova a ciò che ormai, per documenti tanto migliori, è entrato tra i canoni critici: ogni tempo e ogni nazione produrre per virtù di cause svariatissime un'arte sua, e riuscire puerile e dannoso mortificar gl'ingegni dentro certi modelli determinati da bisogni e da gusti diversi. » Tale l'efficacia tra noi di quello che il Carducci ha chiamato « il pasticcio ossianico - macphersoniano ». Della poesia sepolcrale ha dato un buon cenno, oltre il Cian già citato, il Bertana nella sua *Arcadia lugubre e preromantica* (Edizioni dell'Iride, Spezia, 1899) in cui, dopo una rapida rassegna generale, si ragiona, alquanto più a lungo, di uno tra siffatti lugubri poeti, Ambrogio Viale di Cervo, soprannominato *il Solitario delle Alpi*. La diffusione di siffatto gusto attestano opere di letterati di grido, come le *Notti clementine* del Bertola, alcune *Notti* del Fantoni addirittura ispirate dalle nenie lugubri del poeta inglese, e le tracce maggiori o minori che di siffatto colorito si notano in altre opere poetiche del tempo, come nell'elegia del Bondi *Lamento pastorale*, in una canzone del Pompei (*Chi, quel duolo aspro e rio*), nel sonetto del Manara *Alle campane sonanti da morto*, in una canzone di A. Paradisi per monaca, nell'ode *La vita umana* del Pignotti, nei *Sotterranei di Roma felicemente incisi* del Cerretti, nelle *Poesie campestri* d'I. Pindemonte, nell'*Entusiasmo malinconico*, ne' *Pensieri d'amore*, particolarmente l'ultimo, del Monti, infine, tacendo i *Sepolcri,* in alcune poesie gio-

vanili, quale l'ode *Il mio tempo* (1796), di U. Foscolo. Non si finirebbe tanto presto a citar solo i rimatori oscuri, i pastori d'Arcadia che pure a tali nenie si abbandonarono. Come mai? Era stanchezza della vita e dell'arte frivola? Era amor di contrasti, il presentimento di un tramonto prossimo di quella società che si era scavata l'abisso? Era il vuoto che il deliguarsi della antica fede aveva lasciato negli animi o, com'è più verosimile, eran queste e tante altre cose tutte insieme? Certo il fatto dimostra che la coscienza e l'arte si andavano orientando verso orizzonti nuovi; e poichè i vecchi motivi non più bastavano, presto l'arte si sarebbe rinnovata nel contenuto. Altro genere minore derivato dagli Inglesi o rinnovellato furono le *eroidi*, genere sentimentale che prelude all'elegie e al romanzo lirico, passionale, epistolare. Divulgatissima fu la *Lettera di Eloisa ad Abelardo* del Pope, che Pindemonte imitò nella *Lettera di una monaca a Federico IV re di Danimarca*. Compose *Lettere di sei donne infelici ai loro sposi ed amanti* il Ceroni, seguace del Cesarotti. Il genere, più che importato, può dirsi rinnovellato, poichè piacque ai quattrocentisti; del genere delle *eroidi* sono, per es., le *Pistole* da Luca Pulci dedicate a Lorenzo il Magnifico. Notevole anche a tale riguardo l'*Isotteo* del Porcellio. (V. Rossi, *Quattrocento*, in *Secoli lett. ital.* del Vallardi, 162-3)

La letteratura francese in Italia. — Non sarebbe compiuta questa rapida rassegna se non ricordassimo che, nella Francia volterriana de' salotti, era apparso il genio di Rousseau a richiamar l'arte alla vita all'aperto e, dal convenzionalismo impastoiato de' minuetti, de' gingilli, alle passioni rudi e selvagge. Aveva avuto precursori, M. Privost, p. es., e la sua *Manon*; ma « nessuno come l'autore della *Nouvelle Heloise* seppe, dice un moderno scrittore (Le Breton, *Le roman au dix-huitième siècle*, Société française d'imprimerie et librairie, Paris), così alto proclamare il diritto divino delle passioni ». L'amore sollevato a virtù, i moti del cuore eretti a norma di vita preludiano al romanticismo e a G. Sand, come dal Rousseau discendono le

egloghe di Florian (*Estelle et Nemourin*) e il capolavoro di di B. de St. Pierre, *Paolo* e *Virginia*. (E. Faguet, *La follia di G. G. Rousseau*, in *Conf. e prol.*, 16 nov., 1908. I romantici avrebbero ereditato dal Rousseau anche la mania delle persecuzioni cioè del genio perseguitato e infelice su cui pesa la Nemesi greca. Esempio di tal mania sarebbero Chateaubriand, A. de Vigny, V. Hugo). Grandissima la diffusione del Rousseau in Italia: nella commedia dell'Albergati Capacelli, *Le convulsioni*, la dama isterica ha sulla toeletta le *Notti* di Young, il *Candido* di Voltaire, Holbach e Rousseau. Discusso, confutato nelle ardite sue dottrine, lo scrittore ginevrino era invece largamente amato ed ammirato per il morboso sentimentalismo. Prima però del romanzo passionale attecchì nell'arte nostra un genere ibrido tra la commedia e la tragedia: intendo dire il *dramma borghese* e la *commedia lacrimosa*. La separazione assoluta del comico dal tragico, voluta dalla tradizione classica, non era sempre parsa un dogma inviolabile: e parecchie volte, anche da autori universalmente ammirati, si era tentata tal mescolanza. Plauto ha l'*Anfitrione*, tragicommedia in cui han parte e dèi e servi; e, a un dipresso, la stessa cosa voleva tentare Corneille mediante *commedie eroiche* in cui entrassero personaggi d'alto affare ma senza gravi pericoli. Goldoni ci ha lasciato, assai prima del Lemercier, dello Scribe e del Dumas, *commedie storiche* come *Molière*, improvvisato, *Tasso, Terenzio*. Egli intitolò *tragicommedia* il *Rinaldo di Montalbano*. nel qual genere lo imitarono il Foppa con il *D. Gusmano* ed altri parecchi. Dai romanzi sentimentali del Richardson, in cui spesso è rappresentata la virtù che dopo la persecuzione trionfa (Pamela sposa l'amato padrone), derivò la *commedia tenera* la quale piacque al Voltaire (di tal genere è la sua *Nanine*) e fu mescolanza del serio e del faceto, biasimata dal Diderot (*Entretiens sur le fils naturel* in *Oeuvres*, vol. VI, Parigi, 1819), che volle le si sostituisse il genere serio ossia la *tragedia borghese* o *domestica*. Di genere serio sono *Le fils naturel* (che il Diderot prendeva, senza mai confessarlo, dal *Vero amico* del Goldoni: vedi P. Toldo in *Gior. stor. della lett. ital.*,

*XXVI*, pag. 356 e seg.) e *Le père naturel*, lodato dal Lessing. Il Diderot aveva avuto un precursore in Nivelle de la Chaussée (1692-1754), ed ebbe continuatori parecchi quale il D'Arnaud, il Sedaine, il Mercier e Beaumarchais stesso. Da noi tale specie di dramma non tardò ad attecchire e a diffondersi con favore crescente. Elisabetta Caminer-Turra (1761-1793), donna d'ingegno, da cucitrice trasformatasi in letterata e che meritò lodi da C. Gozzi e dal Parini, tradusse parecchi di siffatti drammi francesi; il march. F. Albergati Capacelli di Bologna, amico e imitatore del Goldoni e che con la Caminer aveva ordito un romanzetto d'amore finito male per l'infedeltà del Marchese, riportava a Parma il premio bandito nel 1770 dal Du Tillot appunto con una commedia lacrimosa *Il prigioniero*. Ma più di tutti famoso fu per tal genere di drammi il livornese Giovanni De-Gamerra, prima abate, in ultimo tenente austriaco (1743-1803), di cui *Le due spose*, *La madre colpevole*, *Il parricida*, *Luisa*, *I solitari*, furoreggiarono per parecchio tempo sui maggiori teatri d'Italia. Ultimi accenneremo Andrea Villi (1733-93) che, per sua confessione, tolse la materia di parecchi drammi da' racconti del D'Arnaud intitolati *Prove di sentimento*, e il piemontese G. B. Viassolo, più conosciuto con il pseudonimo di Camillo Federici (1749-1802) e assai noto per l'uso della *sbottonatura* come mezzo di scioglimento de' drammi. Così nei *Pregiudizi de' paesi piccoli* ovvero *Lo scultore e il cieco*, un tale, camuffato da ufficiale e che discute con un soldato, si rivela improvvisamente essere l'imperatore austriaco in persona (E. Masi, *Studi sulla storia del teatro ital. del sec. XVIII*, Firenze, 1891).

I grandi stranieri del principio del sec. xix. — Il gusto del nostro pubblico si andava allontanando, fin dal secolo XVIII, dalla regolarità e compostezza classica; si cercava il nuovo e lo strano e il fantastico, onde anche il favore pe' romanzi e per le commedie composte in tanto numero dall'ab. Chiari, e per le *Fiabe* di C. Gozzi. Nei capitoli seguenti daremo meno succinte notizie sullo sviluppo preromantico di parecchie forme dell'arte e più specialmente

del romanzo storico; ma non possiamo tralasciare questi cenni sull'efficacia che le letterature straniere (ai critici tedeschi riserbiamo apposito paragrafo) ebbero in Italia come preparazione al nostro romanticismo, senza rammentare che il principio del secolo XIX è dominato da una grande triade: Goethe, Chateaubriand, Byron, cui fan corona altri insigni, come tra' tedeschi Schiller, tra i francesi mad. de Staël e, tra gl'inglesi, Shelley e il creatore del romanzo storico G. Scott. Del Goethe e dello Schiller si è già detto per ora quanto basta; qui rammenteremo che il visconte di Chateaubriand pubblicò nel 1802 *Le genie du christianisme* di cui è episodio *Atala* già fatta nota a parte. All'opera massima seguirono *Réné* nel 1805 e *Les martyrs* nel 1809, tutta un'apoteosi del cristianesimo come forma d' arte, della bellezza suggestiva della solitudine, del vigore selvaggio, dell'irrequieta aspirazione verso l'infinito. Proprio nello stesso 1802 la gentile figlia di Necker pubblicava *Delphine* e, alquanto dopo, compiuto un viaggio in Italia, il suo capolavoro *Corinne ou l'Italie*, tributo umiliante di compianto alla nostra patria sventurata e rappresentazione della infelicità d'una donna il cui genio è in contrasto con la società. (Su *Corinne* vedansi in *Fanf. della Dom.*, 14 marzo, 1910 lo scritto del Renier e le opere ivi citate). L' anno stesso in cui usciva in Francia l'opera dello Chateaubriand, D. Anguillesi ne imprese la versione italiana; e, certo, quell'opera poderosa che affermava tanto solennemente la forza poetica del cristianesimo a confronto delle antiche mitologie, non potè esser senza efficacia anche sui novatori nostri. (Sui rapporti tra lo Chateaubriand e l'Italia vedasi Giovanni Rabizzani, *Chateaubriand*, Lanciano, Carabba, 1910). Intanto il Foscolo traduceva *Il viaggio sentimentale* di Sterne, il Berchet *Il visionario* di Schiller e *Il vicario di Wakefield* di Goldsmith, questi ultimi per una raccolta di romanzi che si pubblicava in Milano e in cui apparvero anche cose del Goethe e del Wieland. Allora, astro di prima grandezza, si levava G. Byron, specialmente dopo la caduta del colosso napoleonico. Innanzi al 1815 l'irrequieto poeta inglese aveva pubblicato i due primi canti del *Pellegri-*

*naggio di Aroldo* oltre *Il giaurro*, *La sposa Ad'bido*, *Il corsaro*, *Lara*, *L'assedio di Corinto*, *Parisina* : poco dopo quell'anno che è pur quello del suo matrimonio, separatosi dalla moglie, passò in Italia la maggior parte della vita sua travagliata: e qui compose *Mazzeppa*, il quarto canto dell'*Aroldo*, il *Marin Faliero* e i *Due Foscari*. (Può utilmente leggersi G. Muoni, *La leggenda di Byron in Italia*, Soc. edit. lib., Milano, 1910). Da lui non è lecito disgiungere lo Shelley, compagno nell'esilio, e nemmeno il creatore del romanzo storico moderno, G. Scott. Giovanetto questi si era invasato del Percy e della poesia nazionale bardita; aveva tradotto dal Bürger e dal Goethe. Sono di questo primo periodo i *Canti dei bardi scozzesi* nel *Lamento dell'ultimo menestrello* (1805), il *Marmion* (1807), *La donna del lago* (1810). Era già popolare quando apparve il *Childe Harold*. « Io restai attonito, così egli scrive modestamente, del genio che annunciava quella produzione.... poco savio consiglio sarebbe stato il lottare con sì formidabile atleta. » Cambiò rotta : ripreso un vecchio manoscritto abbandonato, lo portò a termine: e nel 1814 uscì a Edimburgo il *Wawerley*, primo di una serie di romanzi che corsero il mondo trionfalmente e che dovremo aver presenti nello svolgimento del nostro studio, anche in riguardo ai *Pr. Sposi*. I romanzi dello Scott, per testimonianza dello Stendhal, erano popolari in Milano nel 1823: ma prima, anzichè il romanziere, fu da noi ammirato l'autore di liriche, il bardo della Scozia: e di ciò fanno fede i libretti per opere in musica. Così *La donna del lago* fu musicata dal Rossini fin dal 1819 (Vedi G. Agnoli, *Gli albori del romanzo storico in Italia e i primi imitatori di W. Scott*, Stab. d'arti grafiche, Piacenza, 1906; vedi anche B. Zumbini, *Divagazioni romantiche e byroniane* in *N. Ant.*, 16 dic., 1908. In Byron, dice lo Zumbini, la contemplazione del presente e del passato è pessimistica, l'opposto in Shelley, come appare anche dal confronto della *Scene from Tasso* e della *Song for Tasso* di questo con il *Lamento del Tasso* nel IV del *Harold*.)

## VI

## Precedenti della questione romantica
## *d*) Sviluppo preromantico della lirica, del dramma, del romanzo.

Scopo dell'argomento. — A riassumere i precedenti del moto letterario che tanto agitò gli animi al principio del secolo scorso, nulla ci sembra più acconcio che riepilogare lo sviluppo storico, nella nostra letteratura, di quelle forme che i romantici coltivarono a preferenza; intendo dire la lirica in ispecie patriottica e religiosa, il dramma o piuttosto la tragedia, il romanzo. Sarà solo un rapido riassunto, *schematico*, a conferma delle cose svolte.

Lirica innovatrice secentistica. — La lirica romantica ci fa risalire, almeno per la metrica, al rinnovamento operato dal Chiabrera. Al savonese, distaccatosi dal petrarchismo, spetta il merito di aver avviata la lirica verso il genere eroico e di aver dato buoni saggi di anacreontiche. Sono innovazioni notevoli nel contenuto; e quanto alla forma metrica, il Chiabrera, seguendo l'esempio di B. Tasso e Bartolomeo Del Bene, sciolse la strofa dalle sue divisioni e preferì le strofe brevi: nelle anacreontiche, poi, rinnovellando forme metriche popolari semplici come quelle della lauda e avvicinandosi, per naturale ardire di novità, al Ronsard e a poeti della Pleiade, ci diede le agili strofe a quinari, a senari, a settenari e così via, anche a novenari, oppure miste con endecasillabi. Sua vantata innovazione metrica furono inoltre le rime tronche. Lo seguì O. Rinuccini, specialmente dopo il ritorno di

Francia, del quale insigne scrittore di melodrammi ricorderemo anche le liriche sacre: per opera del musicale poeta l'antica lauda prese la forma e il tono dell'ode. Del Testi, emulo del Chiabrera, basterà al fatto nostro ricordare che egli preferì soggetti morali e che della mitologia si servì più che altro come esemplificazione o lusso erudito. Ad innovare gli avevano, oltre il Chiabrera, giovato Giovanni Ciampoli e Virginio Cesarini « i due miracoli dell'Italia », com'egli li chiama. Fermiamoci al primo che, nella *Poetica sacra*, dialogo tra la Poesia e la Divozione, ha gridi degni d'un romantico. Nemico de' petrarcheggianti, non vuol poesia nutrice di vizi, « non mendace stupore » non « falsa cetra », ma « ruggito di leoni » e verità; onde non viete favole di mitologia ma storie sacre; delle prime si può tollerar l'uso nelle poesie scherzose ed indifferenti. Niuna simpatia dunque per la mitologia; come non ne ebbero il Tassoni, il Bracciolini, e modernità d'intenti come volle anche S. Rosa. Nelle poesie sacre, boscherecce, allegoriche, morali, lugubri si attenne a queste sue massime che, peraltro, non lo salvarono da un meritato oblio. A combattere i vizi e ad esaltar la virtù si valse della lira il patrizio romano V. Cesarini, amico di Galileo; religiose son quasi tutte le rime di Maffeo Barberini, poi Urbano VIII, grande amico e ammiretore del Ciampoli, elegante scrittore latino e mediocre lirico toscano. Parimenti il genovese Ansaldo Cebà, dopo il periodo giovanile, si diede a rime di carattere gnomico, esprimendo sensi degni d'un cittadino di libera terra e, nelle forme metriche, francamente imitando il Ronsard. (Belloni, *Seicento* in *Sec. lett. ital.*, Vallardi, Milano, p. 21 e seg.) Il Filicaja segue l'indirizzo innovatore della lirica, ispirandosi a' grandi fatti contemporanei, abbandonando la mitologia per attingere alla Bibbia e mostrando, almeno ne' sonetti, bontà di animo e coscienza de' mali della patria. Ma col Filicaja ormai si chiude il seicento fastoso e spagnoleggiante; siamo già all'Arcadia la quale tra' suoi pastori noverò anche Alessandro Guidi, cui però una tinta o impegolatura di marinismo non mancò mai. La sua famosa canzone *Alla Fortuna*, nella quale il Berchet vide

un saggio epico-lirico sul genere delle romanze e che sanzionò la forma metrica libera della canzone, ondeggia tra il Marino e l'Arcadia.

Questa « letteraria fanciullaggine », come il Baretti bollò l'accademia romana, non fu del tutto tale e la formula è ingiusta. Nella lirica l'Arcadia segnò il trionfo della *canzonetta* che, nata anacreontica con begli esempi del Chiabrera, passa attraverso il seicento con O. Rinuccini, col Menzini, con Bartolomeo Beverini, P. Francesco Tocci, Fr. Baldovini, Ippolito Neri, Mario Buonaccorsi, L. Adimari, C. Dottori, C. M. Maggi. - L'elemento melodico penetra sempre più nella lirica; si rinnovella il melodramma e fioriscono le *arie*, le *canzonette* idilliche, le *cantate*, i canti *convivali* (*chansons à boire*). Il contenuto idillico è convenzionale antidoto al marinismo: pure esso ha radici nel seicento : l'Arcadia ereditò non solo dal Sannazaro o dai petrarcheggianti del cinquecento, ma da que' romanzi eroico-galanti, che avevano fatto andare in visibilio e lacrimare tante anime tenere, dall'*Astrée* del D'Urfé al *Caloandro fedele* del Marini. Nel manierismo del seicento ebbe posto onorato l'idillio il quale in spada e cappa e con sussiego spagnolesco dapprima, divenne sfiaccolato con gli Arcadi: così volevano i nuovi costumi, il cicisbeismo e gli abati galanti. La canzonetta melodiosa, di metri brevi, toccò l'apice nel Metastasio beatamente sorridente: il *canto convivale* scoppiettò vivace col Rolli in quella società amante del piacere facile; fino a che nel Frugoni la grazia, unico pregio di questa tenue poesia, viene a mancare e la sonorità vacua tenta sostituirsi agl'intrinseci pregi. Il Frugoni quindi non ha lasciata orma che nel genere lirico - descrittivo de' sonetti e nel rinnovato verso sciolto.

Ma già era sorto il Parini che, da' serbatoi dell'Arcadia *uscendo a mano a mano*, nella breve strofa melica trasfondeva schietto senso del bello, alta moralità civile e, variando il settenario, gli dava sostenutezza conveniente al soggetto. Dal tono sforzatamente eroico del Chiabrera si passa, nell'arte rinnovellata, alle odi *A Wirtz* e *A Ienner*, dall'idillio arcadico, vacuo del tutto, all'ode, fresca di sen-

sazioni campestri e grave di sdegno contro gli abusi anticivili: *La salubrità dell'aria*. L'amore stesso acquistò virile dignità: lo dimostrano *Il dono, Il pericolo, A Silvia*. Così la lirica rinsaldava con il Parini il connubio con la morale: l'arte, attingendo ai profondi sentimenti del cittadino esemplare, si sottometteva, come questo, alla legge del bene. A quella del Parini si accompagnava la fiera musa dell' astigiano, mentre un altro genio sorgeva, ricco di colori e di suoni, facile alle ispirazioni del suo secolo. La strofa settenaria si spoglia della durezza pariniana, ed è chiamata ad esprimere la visione fugace del passato nella *Prosopopea di Pericle*, le maraviglie delle nuove scienze nell'ode *A Mongolfier*, le esultanze patriottiche nell'ode *Per la liberazione d'Italia*. Questi tre sommi rimisero la lirica sulla grande via, sempre feconda d'ispirazioni nuove: celebrare il vero e il buono. Intorno ad essi si aggirano minori il Savioli, il Bertola, il De Rossi, il Cerretti, il Rezzonico ed altri tra' quali, al nostro scopo, distinguerò solo il Mazza, il Fantoni e il Paradisi. Noterò il Mazza per la sua velleità di congiungere il pensiero filosofico con la poesia, come nei canti *Su la musica*; nel qual tentativo gli va dappresso A. Paradisi. L'oraziano Fantoni, il perfezionatore della strofa saffica, giunto al periodo rivoluzionario, abbraccia le nuove idee e intona l'inno rivoluzionario popolare: il mentovato Paradisi tratta nelle nuove forme metriche materia religiosa e ci dà l'inno *La parola di Dio* ed altri ne' quali egli, come il gesuita Girolamo Tornielli (inno *a S. Giuseppe*, odi e canzonette, 1738) e poi l'Olivi (*Il Venerdì Santo*), precorre A. Manzoni. Non torneremo sulle deviazioni lugubri dell'Arcadia preromantica, quali nel *Solitario delle Alpi*, nè sui molti tentativi di generi misti, es. le *eroidi* e le *bardite*: conchiuderemo che alla fine del secolo XVIII e al principio del XIX la lirica, seguendo lo sviluppo esteriore e interiore preparato da due secoli, aveva musicale agilità di strofa e, più che all'amore, s'ispirava al vero filosofico e scientifico, al bello naturale, morale e religioso, al bene civile e a questo o col furore de' novatori o con la compostezza dell'assennato cittadino. I. Pindemonte spargeva di dolce malinconia i suoi

canti ispirati alle bellezze campetri e, mentre si formava il *Parnaso democratico* e si cantavano gl'inni patriottici intorno agli alberi della Libertà, V. Monti ripeteva « Bella Italia, amate sponde » e U. Foscolo, dopo l'ode *A Bonaparte*, componeva il *Carme* veramente civile nel senso moderno.

La tragedia. — Tocchiamo, con la medesima rapidità, del teatro come preparazione al dramma romantico; e con ciò abbiamo già indicato che di preferenza ci occuperemo del teatro tragico. Il teatro dotto e, più in particolare, la tragedia erano nati, nella prima metà del cinquecento, con quel grave peccato di origine che tutti sanno: l'imitazione degli antichi de' quali persino l'Ariosto dichiarava di *voler essere a tutta sua possanza imitatore* (Prologo *Suppositi*). Per il teatro tragico i preferiti furono Sofocle e Seneca. L'imitazione non si affermò come legge assoluta se non con il Trissino e con la così detta tragedia *regolare* secondo Aristotile, di cui il dotto vicentino diede il primo esempio nella *Sofonisba* composta tra il 1513 e il 14. Il succo de' suoi studi aristotelici egli raccolse nelle sei *Divisioni della Poetica*, le quattro prime edite nel 1529 e le altre due postume, di cui la quinta tratta appunto della tragedia. Pure, prima di quel tempo, tragedie si erano avute in buon numero, latine e alcune anche italiane e, quantunque non immuni dalla imitazione del pseudo-Seneca, certo assai lontane dallo impacciato svolgimento della tragedia regolare. Il *De Eccerinis* del Mussato comprende circa trent'anni di storia; non ha unità di luogo e di azione: è una storia o leggenda alla meglio messa in scena al fine di rendere odioso il tiranno anzi la tirannide, rappresentando quello e questa come generati dal demonio. Nelle prime composizioni teatrali volgari che o meritino nome di tragedie o al genere tragico si avvicinino, come nella *Favola d'Orfeo* del Poliziano e nell'*Orphei tragœdia* cioè nel rifacimento di quella forse per opera del Tebaldeo, nel *Cefalo o Favola di Cefalo* di Niccolò da Correggio (1487), è evidente l'influsso della *sacra rappresentazione*; perciò vi è stile vario, or grande or umile, e tessitura non regolare, a somiglianza del *dramma mescidato* e dell'*ecloga*. Tale libertà

conservano ancora le *storie tragiche* ossia novelle drammatizzate, come il *Filostrato e Panfila* del Pistoia (1499) tolto dal *Decamerone* (IV, 1ª). Il bizzarro autore però si attenne al giro di sole cioè all'unità di tempo, forse anche a quella di luogo; invece liberissimo si conservò, nella sua *Sofonisba,* Galeotto del Carretto il quale compendia nel dramma ben quattro libri della narrazione liviana. Persino la *tragedia borghese* avemmo proprio allora che col Trissino la tragedia doveva adattarsi alle regole famose. In una inedita *Tragedia di Iacopo del Legname da Treviso.......... recitata adì 17 febbraio 1517 nel palazzo mazor de la città di Treviso*, il protagonista è un Filippo che si uccide per amore. Da questa libertà, purtroppo, la tragedia si allontanò per subire il giogo delle regole: e si successero la *Rosmunda* e l'*Oreste* del Rucellai, tragedie di *lieto fine* in cui cioè l'iniquo perisce e nelle quali si nota già un avviamento verso il *genere atroce*; il Pazzi compose in latino e in italiano « secondo il compasso delli precepti aristotelici », egli che, per primo dopo il Valla, tradusse la *Poetica* (1536) e fu imitatore de' Greci pur nel metro della *Didone.* Col Giraldi la tragedia divenne *atroce* nell'*Orbecche* (incesti, cinque morti sulla scena e due nell'antefatto, apparizioni di ombre): più varia nello svolgimento, vuole imitare con decoro le azioni reali per insegnare i buoni costumi (Prologo *Cleopatra*): ed è divisa (sia pure con criteri estrinseci) in atti e in scene. Della tragedia diede regole il Giraldi secondo la *utilissima Poetica* d'Aristotele nel suo *Discorso* ovvero *Lettera sul modo di comporre tragedie e commedie.* Per solito l'azione nel Giraldi è densa, vasta, intricata, e il dramma dovrebbe nascere dal cozzo delle passioni; nei cori fa capolino il patetico: onde egli è stato esageratamente detto un precursore de' romantici, anche perchè negli *Antivalomeni* o *Scambiati* il comico si mescola al tragico. Il comico peraltro non è affatto nelle intenzioni dell'autore, il quale ben poco modificò la tecnica adottata cioè solo in quanto rinunziò, non peraltro il primo, al *coro stabile* conservando il coro in alcune pause « a conforto degli attori ». La tragedia si attenne poi a quattro tipi: lo *storico*, miglior esempio l'*Orazia* dell'Aretino, storia latina come voleva Angelo Ingegneri nel suo trattato *Della poesia rappresentativa*

(1598); il *romanzesco* o *romanzi tragediati*, come nella *Afrodita* del Valerini e nella *Mathilda* del Guidoccio con tendenze sentimentali; il *classico* o *greco* nel quale vanno compresi il *Torrismondo* di T. Tasso modellato direttamente sull'*Edipo re*, la *Fedra* del Bozza, la *Merope* del Torelli ; e finalmente l'*orribile*, di cui i più notevoli esempi sono la *Canace* dello Speroni e la *Dalida* (1572) di L. Groto, il cieco d'Adria.

Nel seicento la tendenza *romanzesca* si fa più viva anche per il diffondersi de' romanzi eroici alla francese; e ad essa si combina nelle innovazioni (tacendo del gusto per l'esagerato e il grottesco che era proprio dell'età) la tendenza al *melodrammatico*, conseguenza dello sviluppo degli spettacoli musicali. Si trassero soggetti dall'Ariosto e dal Tasso (*Amori d'Armida*, *Fuga d'Erminia*, *Sofronia* di Giov. Villifranchi, *Medoro innamorato* del Bonarelli). Numerose tragedie furono composte, ma con scarso interessamento del pubblico, tantochè il Tassoni ne' *Pensieri* giudicava poco atti a quell'arte gl'Italiani. Tragedie scrissero il Bracciolini, il Chiabrera, il Testi (quest'ultimo un'*Isola d'Alcina*, più melodramma che tra gedia. L'intreccio s'andò sempre più avviluppando; onde ben pochi sono gli autori, oltre i ricordati, di quel genere di tragedie dette *piane* per la relativa semplicità dell'intreccio. Da questa semplicità si allontana Carlo De Dottori nell'*Aristodemo* (1650 circa) nel quale dramma non si giunge alla complessità di tante altre azioni tragiche, mentre vi si nota qualche tentativo di rappresentare l'animo dei personaggi. Tralasciando G. Malmignati, autore di un'*Ordaura* e di un *Clorindo* (quest'ultimo tragedia pastorale), ricorderò il *Solimano* del conte Prospero Bonarelli (1619), importante per alcune innovazioni tecniche, come l'esclusione delle ombre, l'abbandono del prologo e dei soliloqui, ma soprattutto per aver bandito i *cori*. Non mancarono tragedie irregolari e miste di tragico e di comico; di tal fatta sono quasi tutte quelle di soggetto *sacro* nelle quali più che in altre si sente l'influenza spagnola. Si potrebbe risalire, in questo genere, alla *Morte del re Acab* di G. M. Cecchi e alle sue *farse* come *La romanesca* (1585), per venir poi alle tragedie di *lieto e sacro fine* e al *teatro gesuitico* il quale si propose

scopi morali anzi religiosi e, se non in teoria (i Gesuiti anzi ebbero tendenza a rafforzare le regole), in pratica fu talora libero nella forma. Il Pallavicino, per citare un esempio, scrisse l'*Ermenegildo* e vi prepose un *Discorso*; e molti drammi con varietà di soggetti e regolarità compose il p. Scammacca. L'*Emiddio* di G. Francesco Savaro, arcidiacono di Mileto, è un'aperta infrazione delle famose regole pei frequenti cambiamenti di scena: il Graziani al suo *Cromuele* prepose una prefazione dello *Stampatore* in cui afferma che le regole non debbono essere catene che leghino; voleva *arie nuove* nei suoi drammi, ed infatti cambiò scena e mescolò comico e tragico. Seguono *tragicommedie*, genere ibrido assai gradito al pubblico e nelle quali spesso si abbandonò il verso, come si fece sempre nei *drammi tragici*, nelle *opere tragiche* e persino in alcune vere tragedie, ad es. nella *S. Caterina vergine e martire* del P. Busti. Il Cicognini, famosissimo autore, compose opere sceniche, tragicommedie, e drammi: es. *Il tradimento per l'onore*, in cui si esce, e per il colorito e per il soggetto, da' soliti confini. Ma, verso la fine del secolo, mentre si tendeva ad una maggiore libertà che in molti casi doveva dirsi sregolatezza, prevale di nuovo la tendenza alla regolarità, e ciò per l'influenza predominante del teatro pseudoclassico di Francia. Un anonimo, traduttore del *Timocrate* di T. Corneille, avvertiva (Bologna, Longhi, 1699) che « i due Cornelii, passeggiata un tempo l'Italia, si *erano* arrestati come di permanenza in Bologna dove per gire a genio de' virtuosi che li avevano accolti, si erano molte volte lasciati vestire alla foggia italiana ». Appunto bolognese fu P. I. Martello che, quantunque a Parigi lanciasse contro Aristotele il dialogo *L'impostore*, più che altro conseguenza della ribellione secentistica, pedestremente compose, sul modello francese, tragedie di soggetto romano, greco, biblico e persino cinese (*Taimingi*), senza calore alcuno e nel rinnovato fiacco alessandrino cui egli deve la celebrità. Ed eccoci di nuovo al Gravina: egli nei due libri *Della tragedia*, concordando col Martello, si mostra poco tenero di Aristotile la cui *Poetica* è giudicata imperfetta e fallace. Anche per la tragedia vuol

obbedire non ad Aristotele o ad altri, ma « ai principî di pura e semplice ragione » poichè « le regole hanno inaridita la poesia ». Ammiratore però, come sempre, dei Greci, si propose di seguirli razionalmente: inoltre nessun posto, o piccolo, concesse all'amore. Medriocrissimo poeta diede piuttosto sfogo ai pensieri che al sentimento in lunghe filastrocche polimetre, ed in realtà si attenne più a Seneca che ai Greci: onde, come contrapposto, vi furono i grecheggianti puri, quali il Lazzarini nell'*Ulisse il giovine* (1715) meritamente deriso. La prima buona tragedia italiana apparve con la *Merope,* dove è movimento e calore di affetti, specialmente nella protagonista, e donde sono esclusi prologhi, monologhi narrativi, forme polimetriche, perchè si dia luogo allo sciolto che in tutto il dramma è abbastanza sostenuto e modulato. Il dotto veronese giudicava l'amore passione malsana e poco interessante, ma non riuscì a sbandirlo del tutto. Anche A. Conti, che pur in Londra ebbe modo di ammmirare il teatro dello Shakespeare, non volle inchinarsi all'autorità ma alla ragione e vagheggiò un'arte che fosse « dilettuosa scuola di morale »: ammise i cori in fin d'atto, commento lirico di esso e specialmente delle ultime scene: fece uso assai parco di soliloqui: coltivò la tragedia storica e romana: proclamò come legge l'unità d'*interesse.* Parve un precursore; ma in realtà, nei suoi drammi, è ben poca verità e punto *interesse*, molta anzi indermінatezza filosofeggiante; onde rimane a grande distanza da quell'Alfieri che ha sì netto contenuto. Alla soggezione francese si restò dunque avvinti quantunque, per orgoglio patriottico, a malincuore: ma come ribellarsi se il teatro francese rispecchiava i costumi, il filosofismo, il gusto che imperavano? Quindi alle famose unità non tentò ribellarsi nemmeno *il fiero Allobrogo* malgrado i suoi bollori e le smanie d'indipendenza e la sua gallofobia. L'Alfieri innovò qualche cosa di meglio, il contenuto, e si seppe creare uno stile ed un verso proprio; ma nello schema ci diede una tragedia francese *ischeletrita*, con le unità rigorose cui aggiunse di suo (e per ragioni non disprezzabili) la nudità della scena, i personaggi pochi, il verso spezzato e non *cantilenabile,* l'attenzione rivolta

tutta ad un personaggio anzi alla passione principale di questo. Egli fu novatore per il pensiero politico in lui predominante: per questo, per la fierezza indomita, per il suo soggettivismo spietato e ribelle, tanto piacque nel periodo rivoluzionario e fu poi riconosciuto un fattore dell'Italia laica: onde i romantici che così vivo ebbero il sentimento politico nell'arte, lo rispettarono. L'A. fuori del romanticismo cooperò allo sviluppo romantico dell'arte per il legame che egli strinse tra il dramma e la coscienza nazionale. Se però dalla imitazione formale francese il teatro tragico non si liberò mai nel secolo XVIII. la conoscenza dello Shakespeare si diffuse, (vedi pag. 84). Si fecero tentativi di traduzioni, primo quello del *G. Cesare* dovuto al dr. Domenico Valentini (Siena, 1756), poi quelli della Giustina Renier Michiel verso la fine del secolo; tuttavia rimase bizzarria isolata l'ardimento di A. Verri che si allontanò da ogni unità classica. Nella *Pantea* questi introdusse tratti di *younghismo* e di *ossianismo*; nella *Congiura di Milano* fa sentire l'influenza del sommo tragico inglese e tenta riprodurre la storia con larghezza e fedeltà (E. Bertana, *La tragedia - Storia de' generi letterari*, Milano, Vallardi). Così, mentre la coscienza politica innovatrice penetrava nella tragedia, anche forme più libere di dramma furono intravvedute. Ho rammentato dell'Alfieri una tramelogedia, *Abele*, e una tragedia abbozzata e più libera: *Il conte Ugolino*. Certo non è qui molto suo merito: egli lo ha già eminente come innovatore nel contenuto. Alle innovazioni formali, cioè al ritorno ad una ragionevole libertà, preparavano abbastanza il culto di Shakespeare di cui fu apostolo il Baretti, e la conoscenza della letteratura e della critica tedesche. Il gusto del pubblico si era mutato e lo dimostrava il favore sempre crescente pel dramma borghese; piaceva la mescolanza del comico e del tragico; si voleva ricca e varia la scena e si confermava sempre più il bisogno di verità storica ed umana.

Il romanzo — La storia del romanzo, come quella della tragedia (forse anche più), in gran parte non è nostra. Non vi fu da noi teatro tragico degno fino all'Alfieri, nè degno romanzo fino all'*Ortis*, nè somma opera d'arte in questo genere fino al Manzoni. Quali le ragioni di tale sterilità dell'ingegno italiano pur tanto fecondo in altri campi? Problema assai complesso che, per fortuna, non tocca a noi di risolvere: tuttavia non voglio tacere un'ottima considerazione che leggo nell'Albertazzi (*Il romanzo* nella *Storia de' generi letterari*, Milano. Vallardi), vale a dire che mancò a noi la visione introspettiva de' fatti, e ciò perchè l'umanesimo ci assuefece, più che ad altro, al luccicore abbagliante delle esteriorità. Tale considerazione presenta uno de' lati notevoli dell'arduo quesito, ed è confermata dal fatto che, prima del dilagare dell'umanesimo, si ebbero da noi accenni ad un fiorire del romanzo intimo e del satirico, oltre quello d'avventure e l'allegorico. Pur messa da parte la *Vita nuova*, ognuno sa che il sommo nostro novelliere ci ha lasciata l'*Elegia di M. Fiammetta* che è racconto travestito de' suoi amori, e il *Corbaccio*. atroce satira delle infedeltà femminili. - Sebbene dovessimo restare indietro, fummo tuttavia maestri: l'*Arcadia* del Sannazaro. che alla sua volta era discesa dall'*Ameto*, ebbe imitatori in buon numero nella Spagna, nella Francia e nell'Inghilterra: il romanzo pastorale greco per opera nostra si diffuse al principio del 1600 in Francia, dove preparava il *preziosismo* affine al secentismo nostro, desiderio anch'esso di novità, ma più di nobiltà, albore non tramonto. Si ebbe così da' nostri vicini. l'*Astrée* (1610-27) del D'Urfé, romanzo eroico-galante. *un enfant du siècle*, come lo disse l'autore dedicandolo a Enrico IV, galanteria pastorale eroica che svolge la morale delle *Preziose*: si ami all'eccesso. si difenda la propria pastorella, si componga un'anima sola con lei. Seguono le allegorie eroico-politiche, i personaggi *déguisés* con la *Caritie* del Gomberville, e specialmente con l'*Argenis* (1621) del Barclay che attinge al Sannazaro, al Montemayor, all'*Aminta*, al *Pastor fido*, alla *Filli di Sciro*, togliendo dai romanzi greci avventure e casi estrinseci come

fughe, travestimenti, corsari, tempeste, sostituzioni d'infanti, riconoscimenti e simili. Il pio Camus, vescovo di Belley, contrappone il romanzo morale con la *Elisa* ovvero *L'innocenza colpevole*; il Gomberville invece si sbizzarrisce nelle fantasticherie eroico-galanti e accozza il *Polexandre* (1629-37); più tardi il de La Calprenède (1610-1663) e Maddalena De Scudéry (quest'ultima col *Grand Cirus* e *Clélie*) aggiungono una parvenza storica alle loro invenzioni eroiche. Noi fummo seguaci di tale svolgimento del romanzo, quantunque per la consueta boria del secolo ci arrogassimo il vanto di maestri. Pastorale è l'*Eromena* di G. Biondi (1572-1644) più che altro però derivata dal Sannazaro: il Loredano si contrapponeva al Barclay con la *Dianea*: G. M. Imbris (G. Ambrogio Marini) autore del *Caloandro*, dapprima *sconosciuto* poi *fedele*, fu sicuro di aver superato il Gomberville e di averci dato la *perfetta idea* del romanzo eroico. Molto piacque tra noi il così detto romanzo storico; e L. Assarino componeva la *Stratonica* e l'*Armelinda* e molti altri lo seguivano, con precedenti peraltro nell'*Ariane* (1632) del Desmarets de Saint Sorlin. Al genere eroico-galante fanno contrasto il romanzo plebeo (Giovanni della Croce 1550-1620 e il suo *Bertoldo* e *Bertoldino*), i romanzi buffoneschi, satirici e picareschi per lo più tradotti dallo spagnuolo, e infine i romanzi di costumi, quali i *Trattenimenti* o *Scórse* del Brusoni tra cui più nota *La peota smarrita*. Ma anche qui (nota giustamente l'Albertazzi) manca ogni spirito d'osservazione e d'integrazione psicologica, mentre invece tale elemento veniva innestato all'avventuroso ed al fantastico dalla stessa De Scudéry. Così da noi il romanzo restava pedestre, grossolana esteriorità, e in Francia saliva in breve a grandi altezze; onde colà si avevano dapprima (1778) le confessioni sincere nelle *Princesse de Clèves* di M. de La Fayette, la satira umana, da romanzi picareschi spagnuoli, nel *Diable boiteux* e nel *Gil Blas* di Le Sage. Rammento anche *Les memoires du conte de Grammont,* vivace pittura di costumi, di A. d'Hamilton, la *Vie de Marianne* e il *Paysan* del Marivaux, le *Memoires d'un homme de qualité* con la *Manon Lescaut* del Prévost, le *Lettres persanes* del Montesquieu,

arguta satira politico - sociale, cui vanno congiunti la satira filosofica nel *Candide* del Voltaire e il romanzo pedagogico nell'*Emile* del Rousseau. Alla Francia contendeva il primato l'Inghilterra che novera nel secolo parecchie opere insigni, il *Robinson*, i *Viaggi* di *Galliver* e specialmente *Il vicario di Wakefield*, oltre il *Giuseppe Andrew* del Fielding e *Pamela*, *Clarissa*, *Grandison* romanzi famosi del Richardson che influirono tanto anche sulla *Héloïse* e sul *Werther*.

E da noi? Si traducevano *bestialmente*, diceva il Baretti, istorie galanti; e l'abate Pietro Chiari (1711-1785) faceva fortuna con quaranta volumi di romanzi ne' quali, come nelle commedie, accumulava le più strane avventure; onde C. Gozzi lo derideva nella *Marfisa bizzarra* e nelle *Fiabe*. Ma il pubblico ne rimaneva contento; era infatti il secolo degli avventurieri: e le *Memorie* del Casanova, come quelle del Goldoni e di C. Gozzi possono dirsi a ragione i migliori romanzi del tempo. A. Piazza (1742-1825) componeva, tra moltissimo altro, *I delirii dell'anime amanti* il più appassionato e romantico, *Gli zingani* d'avventure picaresche; è invece di carattere storico, del tempo di P. Paoli e delle guerre tra Corsi e Genovesi, *L'amore tra l'armi*. Sul tipo del *Rasselas* di Johnson, Ippolito Pindemonte immaginava l'*Abaritte*, viaggio di un giovane tangutano in Siberia, Tartaria e N. Zembla, vale a dire d'un italiano in Francia, Germania e Inghilterra (1790). Mediocre impasto di osservazioni sui costumi, sull'arte stranieri e di un'avventura erotica in cui entra la moglie, sconosciuta, del protagonista, pure questo racconto era già qualche cosa, e lo lodava lo stesso Alfieri non facile alle adulazioni. Più importante è notare lo sviluppo preromantico del romanzo storico che, sempre su esempi stranieri, ebbe da noi molti ed alcuni anche notevoli cultori. Oltre il Piazza, si ricordano un Formaleoni con una *Caterina Zeno* (1783), un Sanseverino con una *Storia di B. Cappello* (1776), il Casanova con *Aneddoti veneziani militari ed amorosi del secolo XIV* (1782) e specialmente A. Verri con le *Avventure di Saffo poetessa di Mitilene* (1780) che piacquero in Italia e fuori e che manifestano intendimenti morali, - con le famose

*Notti romane al sepolcro degli Scipioni* (1792-1804) d'intonazione civile, alfieriana qua e là e in cui, nella seconda parte, alla visione di Roma antica si contrappone la grandezza morale di Roma cattolica, - e con la *Vita di Erostrato* (pubblicata nel 1815 fu cominciata nel 1793) nella quale si vollero vedere allusioni a Napoleone. Quest'ultimo romanzo è coetaneo del *Platone in Italia* (1804-6) d'intonazione tra classica e romantica con cui V. Cuoco volle dare all'Italia, ispirandosi a Barthèlemy (*Viaggio del giovane Anacarsi*), un romanzo popolare che educasse a civile sapienza. Eravamo a questo, nello sviluppo del romanzo, quando apparve il *Iacopo Ortis*. La storia di questa cattiva azione ma insigne opera d'arte, come fu definita, può vedersi nell'Albertazzi (op. cit., pag. 140 seg.) dove è riassunta la questione se lo scrittore italiano si valesse o no del *Werther*. L'autore ammise solo l'influenza di questo nel riordinamento definitivo del romanzo, per dar ad esso la conveniente unità formale. Ma, comunque sia di tal questione secondaria, l'*Ortis* ha sempre un'importanza capitale: è la prima vera opera d'arte tra noi in fatto di romanzi: è un romanzo lirico in cui cioè si ha, drammatizzata, la storia di una passione, anzi di *due passioni* se non piuttosto di *due anime*. Di genere essenzialmente romantico, espressione d'una personalità o d'un *io* cosciente e ribelle e vagheggiatore *exlege* d'una società e d'una patria migliori, l'opera tragica foscoliana, come espressione di coscienza profondamente turbata e ribelle, come sintomo di malessere sociale, assai più che per la particolarità della forma, si ricollega alla letteratura lacrimosa in voga, alla *Novella Èloisa* in cui l'amante Saint-Preux filosofeggia sul suicidio, alle *Lettere di Abelardo ed Eloisa* che ben cinque versioni ebbero dal francese in italiano tra il 1774 e il 1812 e che il Foscolo consigliava a leggere, e infine alle *Pamele*, alle *Clarisse* del Richardson.

Conclusione. — Anche il Foscolo ebbe la disgrazia di avere imitatori: ricordiamo la marchesa Orintia Romagnoli Sacrati nelle *Lettere di Giulia Villet* delle quali il Pellico parla con lode nel *Conciliatore*. Intanto si diffondevano i romanzi

raccapriccianti di Anna Radcliffe (1764-1823), e si faceva più vivo il gusto per il romanzo storico, come dimostrano i primi tentativi del Rosini (*Erasmo* nel 1807), un romanzo di C. Balbo, *Manfredi di Blandrate* (1816), la *Storia di Clarice Visconti duchessa di Milano* di Giovanni Agrati (1817); e così via via fino al *Castello di Trezzo* (1827) del Bazzoni, e poi a *Falco della Rupe* o *La guerra di Musso* dello stesso autore, alla *Sibilla Odaleta* del Varese (1827) e ai *Promessi Sposi*. Con questi ultimi accenni siamo giunti ben oltre le origini del romanticismo, al periodo della sua maturità e consapevolezza. Tornando un passo indietro, ci sembra lecito conchiudere che, tranne nella lirica, ben magra eredità toccava in sorte ai nostri romantici: tutto si può dire era da rifare nel dramma e nel romanzo. La tendenza alle innovazioni era assai viva e nel pubblico e ne' letterati: in fondo bastava riprendere vigorosamente la tradizione nostra de' tempi migliori, non mortificata o tarpata dalla imitazione e dalle accademie, al *classicismo* di maniera sostituire la *classicità*, ossia la vita vissuta in armonia co' sentimenti profondi del tempo e rappresentata in modo conveniente. Tutto chiamava l'arte a questa nuova fioritura; ma bastò a tanto la lena? Lavoro fecondo vi fu e il primo trentennio del secolo è certo tra' più produttivi. A renderlo glorioso bastano A. Manzoni e G. Leopardi; a giudicarlo civilmente benemerito basta il rammentare che in esso la letteratura combattè una vittoriosa battaglia contro lo straniero. Ma, purtroppo, assai utili forze si sperperarono in vane logomachie; nella lotta si perdè il giusto senso delle cose; assai elementi spuri s'introdussero nell' arte nostra e la falsarono.

---

## VII

## La critica straniera al principio del secolo XIX

La letteratura in italia nel 1815 e importanza della germania. — Mel 1815 la letteratura in Italia aveva già rotto in gran parte gl'impacci delle retoriche e assunto il suo alto compito nazionale. Il terreno era tuttavia ingombro di non pochi pregiudizi; onde, a dare maggiore impulso all'arte nuova, giovò grandemente il diffondersi della cultura critica tedesca. Verso la Germania si volgevano allora le simpatie dell'Italia, verso la nazione che aveva saputo, benchè calpestata, riacquistare la indipendenza, sollevar l'arte ad altezza maravigliosa e alle sovvertitrici dottrine degli Enciclopedisti, al volterianismo dissolvente di Francia, opporre salde convinzione filosofiche e un rinnovamento di tendenze religiose.

Critica tedesca. — Non è possibile dare, in pochi tratti, un'idea compiuta delle nuove dottrine estetiche della Germania: pur limitandoci, è necessario risalire almeno ad E. Kant e alla sua *Critica del giudizio* (1790). L'arte è, secondo il filosofo di Konisberga d'accordo in ciò col Baumgarten, l'unione del sensibile con l'intelligibile cioè « rivestimento sensibile ed immaginoso di un concetto intellettuale » : quindi non è *bellezza pura*, *bello libero*, ma bellezza *aderente* ossia *fissata* intorno ad un *concetto*. L'idea estetica è una « rappresentazione dell'immaginazione che si acccompagna ad un dato concetto ». Vi è dunque un *modo logico* ed un *modo estetico* per esprimersi ed il

*genio* ha per elementi essenziali l'immaginazione e l'intelligenza, i quali il gusto sa conciliare. L'arte « non è una *cosa bella* ma *una bella rappresentazione* di una cosa »: basta dunque a sè indipendentemente dalla morale ed ammette il brutto, tranne il disgustoso ed il nauseante. Kant tien poco conto della fantasia: egli distingue solo una facoltà conoscitiva, un sentimento di piacere e dolore ed una facoltà appetitiva cui corrispondono, per ordine, l'*intelletto*, il *giudizio* teleologico ed estetico, la *ragione*: della *intuizione pura* non parlò nella *Critica del giudizio* ma in quella *della ragion pura*. Al *bello* si assegnano quattro *momenti* o determinazioni: è bello ciò che 1° piace senza interesse, 2° senza concetto, 3° ciò che ha la forma della finalità senza la rappresentazione del fine, 4° ciò che è oggetto d'un piacere universale. Ora, senza entrare in discussioni sul valore di queste affermazioni, a me pare non trascurabile il commento che ne fece l'ultimo de' romantici tra noi sopravvissuto, C. Cantù, vale a dire che il filosofo tedesco riduce soggettiva l'idea del bello: talchè questo non avrebbe essere proprio e forme definitive (almeno nella più parte de' casi, perchè il quarto elemento restringe alquanto tal carattere), ma risulterebbe dalla coscienza individuale e dal libero impulso dell'immaginazione (Su Kant ved. Croce, *Estetica*, ed. cit., pag. 279 e segg.). G. A. Fichte (1762-1814) attribuiva alla *fantasia* la creazione dell'universo e distruggeva così la realtà nel modo comunemente inteso; poneva poi l'arte in una sfera media tra la conoscitiva e la morale, facendola rappresentativa della lotta dell'uomo contro la natura e del trionfo della libertà umana. Quantunque alquanto posteriore (la prima ediz. tedesca dell'*Estetica* è del 1835-8), pure, per l'intima connessione con le teoriche accennate, è duopo anche ricordare G. F. Hegel che storicamente divise l'arte in orientale, classica e romantica, secondochè l'Idea tenta di sollevare la materia a sè e quindi crea un'arte simbolica, o trova nella forma giusta corrispondenza o, divenuta libera, spirituale, cosciente, eccede ogni forma materiale. Romantica è perciò l'arte medievale sia che voglia rendere l'infinito dell'idea religiosa o l'infinito dell'amore e dell'onore cavalleresco. L'arte ha dunque per

soggetto il vero nella fantasia quindi viene dopo la religione cui spetta il vero nel sentimento, e dopo la scienza cui spetta il vero nella riflessione. Più particolarmente romantico, nel senso di esaltare l'arte cristiana, fu F. Schelling (1775-1854) che, nel 1802-3, tenne a Iena un celebre corso di *Filosofia dell'arte.* Egli disapprova la *finità* nell'arte; il bello per lui è nell'accordo del finito con l'infinito, dell'esistenza fatale con l'attività libera, della vita e della materia, della natura e dello spirito, cioè negli elementi essenziali del cristianesimo. L'arte è bellezza caratteristica, non impressione di un momento ma rappresentazione della vita infinita: avendo per oggetto l'assoluto come la filosofia, come questa è visione trascendentale; filosofia e poesia si ricongiungeranno o prima o poi. - Il pensiero filosofico in Germania fu di continuo accompagnato e fecondato dalla critica letteraria. È nota l'importanza del *Laocoonte* (1766) di G. E. Lessing: questi contro il Bodmer e il Breitinger, ambedue di Zurigo, e quindi anche contro lo Spencer e il conte di Caylus che mal interpretavano l'*ut pictura poesis* oraziano, volle chiarire la differenza essenziale tra le due arti, assegnando alla pittura i corpi o gli oggetti *coesistenti* e alla poesia le azioni o gli oggetti *consecutivi*; alla poesia poi si lasciava un campo proprio assai esteso cioè quello intimo degli affetti. Più efficacemente contro i retori e gl'imitatori de' drammaturghi francesi allora imperanti combattè con la sua *Drammaturgia d'Amburgo* (1767), egli che tuttavia riteneva « così infallibile la *Poetica* d'Aristotile come gli *Elementi* di Euclide ». Rispettava anzi venerava Aristotile e ne ripudiava gl'interpetri; ed in ciò aveva ragione e gli era compagno nella idee il nostro Metastasio (*Estratto dell'arte poetica*). Più audace di ambedue, anche il Baretti negava le unità ed era pronto, quando imbarazzasse, a metter da parte persino il maestro d'Alessandro. Il concetto artistico del Lessing rimane chiuso nei limiti della così detta *verisimiglianza,* come nei trattatisti del cinquecento: per scopo all'arte si assegna la virtù e quale oggetto la *bellezza ideale.* F. Schiller nel 1795-96 pubblicava *La poesia ingenua e la sentimentale*, della quale opera dice il

Goethe che lo Schiller in essa gettò i fondamenti di tutta l'estetica moderna, poichè egli « distinguendovi la peesia ellenica dalla romantica, pose per il primo un esatto limite tra la poesia dove predomina la realtà e quella dove vince l'ideale ». Vi si distingue la poesia speculativa o *sentimentale* dalla istintiva o *ingenua*: e si aggiunge che la sentimentalità contrasta con la realtà e la eccede; la poesia ingenua manca di elevatezza: la sentimentale è eminentemente subiettiva e tenderebbe a divenire esaltazione: certo crea l'arte simbolica. Evidentemente è una distinzione in pratica impossibile: ogni poesia anche l'*Iliade* è insieme ingenua e sentimentale; la tendenza all'ideale è di ogni poesia; quindi le due tendenze sono immanenti; che, poi, l'una o l'altra prevalga, è fatto che la storia spiega e per il quale bisogna aver presente in ispecie l'ispirazione religiosa. Però intanto la poesia, anche dallo Schiller, si afferma prevalentemente sentimentale, subiettiva, ideale (Muoni, *Nota per una poetica storica del romanticismo*, Milano, Soc. edit. lomb., 1906), pur restando giusta l'osservazione di G. Herder che « nessun poeta resta fedele ad una ispirazione sentimentale unica ». Critico e buon poeta, l'Herder aveva già distinta la poesia di *natura* e la poesia d'*arte*, corruzione questa di quella, onde fu condotto a riporre la poesia nel sentimento e la sua intelligenza nella storia, e a dare la debita importanza al cristianesimo che aveva resa la poesia *cosmopolita*, musicale, con un'aspirazione ardente verso il misticismo e l'infinito. « Così è nata, egli conchiude, la poesia dei tempi moderni, l'epopea cavalleresca e cortese, la lirica dei Provenzali ». - Sulzer insegnava ai giovani che il miglior modo di leggere i classici era non di badare alle forme ma di penetrare nel loro spirito. Per lui bellezza è unità, varietà, ordine; gli oratori, gli storici, i poeti sono gl'intermediari tra la filosofia speculativa e il popolo; idee alquanto incompiute, ma che pure hanno il loro merito quando si pensi che il teorico svizzero le pubblicava fin dal 1771-4. Maestri immediati di nostri primi romantici possono ben dirsi i due Schlegel. Federico, il minore, (1772-1829), seguì l'evoluzione del pensiero critico dal Winckelmann, dal Lessing, dal-

l'Herder fino all'individualismo fichtiano, ed esagerò le tendenze dello Schiller. Disse che la poesia moderna ha per caratteristica l'*anarchia universale*, poichè questa poesia è filosofica, confonde tutti i temi ed è in caccia dell'originale; interessante è per noi il soggettivo, l'individuale e il caratteristico, mentre prima era l'obbiettivo, l'universale, il permanente, il classico: l'interessante è « ogni individualità originale provvista di un considerevole contenuto intellettuale o di energia estetica ». Insomma gli antichi cercavano il bello, noi l'interessante. L'arte è un giuoco: « il poeta dispone liberamente di tutti gli elementi che gli fornisce il cosmos, li combina o li separa, li associa o li dissocia, secondo l'imprevedibile capriccio della sua fantasia ». Per A. G. Schlegel (*Corso di letteratura dramm.*, 1809) nello spirito romantico è « la mescolanza dei generi eterogenei, il continuo ravvicinamento delle cose più disparate »: l'intelletto o il razionalismo classico « non può mai afferrare che una parte della verità, dove che il sentimento (poesia sentimentale romantica), abbracciando tutto, penetra egli solo il mistero della natura »; origine storica del romanticismo è il cristianesimo come per l'Herder, più un intransigente nazionalismo germanico: « appresso il Cristianesimo l'energico carattere dei conquistatori del Nord è quello che soprattutto determinò il corso della civiltà europea..... La loro mescolanza fe' nascere la cavalleria.... La cavalleria, l'amore e l'onore furono oggetto della poesia naturale che, verso il principio del medioevo, diffuse le sue produzioni e procedette al grado sovrano di cultura che in processo di tempo andò acquistando lo spirito romantico ». « I moderni hanno il profondo sentimento di una profonda disunione, di una doppia natura dell'uomo che rende l'ideale (proporzione ed armonico accordo delle facoltà) impossibile ad effettuarsi: la loro poesia aspira di continuo a conciliare, ad unire intimamente i due mondi fra i quali ci sentiamo divisi, quello dei sensi e quello dell'anima ». È da ricordarsi il Novalis, morto consunto a ventinove anni, il « poeta della notte, il Cristo romantico, il disincarnato sublime, l'uomo crepuscolare », che celebrava il sogno come

fonte del piacere e diceva « la malattia la forma più alta dello spirito, la sola vera, e la vita non *esser* che una malattia dello spirito. » Il vecchio Goethe a ciò reagiva, affermando che per lui « il poema de' Nibelunghi *era* classico come è classico Omero, perchè entrambi sani e vigorosi. Le opere d'oggi non sono romantiche perchè nuove ma perchè fiacche, malaticce o malate. Le opere antiche non sono classiche perchè vecchie, ma perchè sono energiche fresche e sane. » L. Tieck (1773-1853) deriva dagli Schlegel e da Fichte. F. Schlegel infatti affermava (*Storia della lett. ant. e mod.*, trad. Ambrosoli, Milano, 1828, Vol. I pag. 5) che « le opere dello spirito non possono avere alcun altro vivo terreno in cui metter le radici, fuorchè i sentimenti che son comuni a tutte le persone nobilmente educate e religiose, poi l'amore del proprio paese e le nazionali rimembranze del popolo nella cui lingua queste opere si compongono, e sopra il quale esse debbono principalmente esercitare la loro efficacia »; e il fratello Guglielmo (*Corso di letter. dramm.*, trad. Gherardini, Milano, 1817, vol. III, pag. 328) voleva tragedia nazionale con storica verità. Il Tieck mise vieppiù in luce l'importanza morale dell'arte e anche più ne affermò il carattere cristiano e nazionale per i moderni, onde i suoi studi sul medioevo. Dall'idealismo soggettivo del Fichte, egli derivò la teorica dell'ironia, cioè dell'*Io* che crea l'universo e, sorridendo genialmente, lo distrugge; e definì l'ironia « una forza che permette al poeta di dominare la materia che tratta ». Ultimo ricorderò Federico Bourterweck a proposito della cui *Estetica* (1806.1815) così il Berchet scriveva nel *Conciliatore*: « Il sig. Bouterwech, siccome filosofo ch'egli è, considera la poesia e con essa anche l'eloquenza siccome cose interessantissime sempre alla vita umana. Quindi non solamente va investigando nelle vicissitudini politiche e morali le cagioni fortuite dell'incremento e della decadenza degli studi; ma di un sol guardo contempla tutto il complesso della civilizzazione de' secoli; e, conosciutone lo spirito, si volge ad

analizzare lo spirito delle loro letterature, e ti fa scoprire con evidenza lucidissima tutte le affinità che corrono tra l'uno spirito e l'altro ».

Non si può meglio riassumere la critica tedesca romantica che esaminando brevemente la *Poetica* o *Introduzione all'Estetica* (1804) di G. P. Richter le cui idee, spesso originali e sensate, derivano dallo Schelling e hanno affinità con quelle dell'Hegel e del Sorger il quale ultimo nel 1815 pubblicò in due volumi un dialogo sul bello, intitolato *Erwin*, in cui si dà molta importanza alla *fantasia*, nuovamente ben distinta dalla *immaginazione*. Altrettanto fa il Richter il quale nota che la *fantasia* o *immaginazione produttrice* è in tutti qual semplice facoltà, come *genio passivo* o *femminile* e come *genio attivo* o *maschile*. Biasima la denominazione schilleriana di arte *ingenua* e *sentimentale*, che meglio si direbbe oggettiva e soggettiva: non è d'accordo con gli Schlegel che romanticismo sia arte cristiana: l'India è romantica: non crede col Bouterweck che il culto della donna i Latini lo abbiano appreso da' Germani: « è Maria che dà a tutte codeste femmine questa romantica nobiltà; ed è perciò che Venere non può essere che bella e la Madonna è romantica ». Per il il Richter « il romanticismo è il bello indeterminato o l'infinito bello ». Si svolge infine la teoria dell'umorismo romantico diverso dall'umorismo classico che è satira personale o facezia o buon umore: mentre « l'*umore* romantico è l'atteggiamento grave di chi paragona il piccolo mondo finito con l'idea infinita: ne risulta un riso filosofico che è misto di dolore e di grandezza ». Tale umorismo scorgiamo in Amleto.

Grandezza del movimento romantico in Germania. — Nel complesso il pensiero tedesco fu vasto e profondo: fu un *corso* direbbe il Vico; in filosofia è vittoria del sentimento sul « razionalismo senile, scioccamente dogmatico e bassamente utilitario, sulla secchezza di un intellettualismo eccessivo e sulla volgarità del buon senso pedestre », la ri-

vendicazione dei « privilegi del genio, dell'amore, della fantasia » (Lichtenberger, *H. Heine* in *R. Wagner poète et penseur*, Paris, Alcan, 1898); in estetica « si volatilizzò la natura e si estetizzò l'assoluto.. il pensiero chiaro e distinto cede il posto alla visione (V. Basch, *Max Stirner*: *L'individualisme anarchiste*, Paris, Alcan, 1904); in religione fu cattolico contro il freddo protestantesimo; in politica apologia dell'armonia medievale tra il papato e l'impero e quindi odio alla rivoluzione e al liberalismo straniero; fu contro la rivoluzione studio amoroso del passato, e fu patriottismo perchè evocò nel medioevo le glorie del Sacro Romano Impero e l'arte e le tradizioni popolari e nazionali. (E. Schuré, *Histoire du lied ou la chanson populaire en Allemagne*, Paris, 1876).

Romanticismo francese. — Da queste brevi notizie si comprende come tal moto, favorito dalle circostanze politiche quali si delinearono nel 1815, doveva propagarsi nel resto d'Europa. In Francia già si avevano chiari accenni di una tendenza consimile. Il Muoni rammenta, seguendo il Faguet (*Politiques et moralistes du XIX siècle*), che nel primo anno del secolo fu pubblicato un opuscolo (*Du sentiment considéré dans ses rapports avec la litterature et les arts*) che ha evidenti raffronti con l'opera dello Chateaubriand pubblicata un anno dopo. In esso si parla della malinconia negli antichi e ne' moderni, e si ha persino l'espressione *génie du christianisme* che lo Chateaubriand adottò definitivamente per l'opera sua massima. Ad ogni modo grandissima fu l'efficacia dello scritto del visconte francese, dove si afferma chiaramente che « non v'è niente di bello, di dolce, di grande nella vita tranne le cose misteriose. I più maravigliosi sentimenti sono quelli che ci agitano un po' confusamente...... Negli antichi si trovano abbozzi di sentimenti, ma di rado un sentimento terminato »: *Fedra* del Racine commuove assai più dell'antica; il cristianesimo ha reso possibile un'arte psicologica mediante la nozione del peccato e d'un Dio giudice, ha reso lirica la natura. « Il maggiore e primiero vizio della mitologia

era dapprima d'impicciolire la natura e di sbandirne la verità. La mitologia, popolando l'universo d'eleganti fantasmi, toglieva alla creazione gravità, grandezza, solitudine ». Il cap. I del lib. IV ha per l'appunto l'argomento seguente: « Che la mitologia impiccioliva la natura. Che gli antichi non avevano affatto poesia descrittiva propriamente detta ». Della Staël, chiamata un « Blucher della letteratura », conosciamo già alcune idee derivate da G. Schlegel. Nella sua *Allemagne*, apparsa il 1813 poco prima cioè che la reazione trionfasse, la Staël pensava che « tutti possono essere artisti purchè sentano profondamente »...... che « i meno poeti di tutti gli uomini sono.... i poeti; non già che questi non sentano profondamente ma raffreddano la commozione con il lavoro del ritmo e della rima; « bei versi non sono poesia. » (Muoni, *Ludovico di Breme e le prime polemiche intorno a M. de Staël ed al romanticismo in Italia*, c. s.). Per la Staël letteratura romantica è letteratura del cristianesimo, del medioevo, poesia di trovatori e dei popoli germanici.

Carlo Nodier, nella prefazione al racconto *Jean Sbogar* (1818), inneggia al fantastico « la sola letteratura essenziale dell'età di decadenza o di transizione cui siamo giunti » e, come il Novalis, consiglia ispirarsi alle « illusioni del sonno » e ciò per destare l'interesse mediante l'orribile e l'insano. Il Sismondi *De la litterature du midi de l'Europe* (1813.19,29) non ammette poesia di cristianesimo e poesia pagana, anche perchè il cattolicismo si era nel medioevo già molto assimilato della religione dei Latini. Distingue le due letterature in ciò, che la classica voleva si ammirasse l'armonia dell'insieme, e la romantica commuove per mezzo del cuore, con gli avvenimenti inaspettati (romanzesco, fantastico) e co' particolari caratteristici. A. Beyle cioè lo Stendhal (*Racine et Shakespeare*, 1822) chiamò romantico ogni scrittore che corrisponde ai gusti del suo tempo, classico chi imita senza sincerità e convinzione. Romantico è dunque, a un dipresso, l'*ilichiastico* del Romagnosi con il significato particolare, poco filosofico, di chi piace alla folla de' contemporanei.

Conclusione. — Il vero manifesto-programma de' romantici francesi fu la *Prefazione al Cromwell* di V. Hugo nel 1828: ma questa esce da' nostri limiti. Peraltro, volendo conchiudere, è bene richiamare che, sebbene col medesimo nome e con qualche carattere comune (il Muoni crede il sentimento o sentimentalismo), il romanticismo ebbe aspetto speciale in ogni paese. Fu, per es., nazionale e quindi liberale da noi, appunto per la stessa ragione per cui fu reazionario in Germania; e fu anche da noi, malgrado i tanti innegabili influssi accennati, l'effetto di una molteplice e *nostra* attività intellettuale. Sono dunque opportune le seguenti parole di R. Bonghi: « Noi applichiamo ai poeti di quel tempo una distinzione per la quale ne schieriamo alcuni tra i Classici, altri tra i Romantici; credettero anzi loro stessi che così si potessero distinguere. In realtà, ciò non è. I Classici e i Romantici d'Italia non furono tali a modo dei Classici e dei Romantici d'oltre Alpe. Se Romantico non si può chiamare se non chi rassomiglia agli scrittori di Germania e di Francia contrassegnati con questo aggettivo, non v'ha poeta italiano a cui si addica; e non v'ha, d'altra parte, poeta italiano chiamato romantico che per un rispetto non meriti anche d'esser detto classico. In quel secolo, insomma, siamo stati noi, e se la nostra operosità intellettuale mostra relazioni con quella d'altri popoli e ne subisce alcune influenze, essa ha pure lineamenti tutti *propri* e *suoi*. È una operosità intellettuale, la sua, che non sgorga dalle condizioni reali della società italiana, ma che è diretta a mutarle; è un'operosità che non s'appaga di ripetere e di *imitare*, ma vuole dire di suo e creare di nuovo ».

---

## VIII.

# La cultura in Italia nel primo trentennio del secolo XIX.

Ragione dell'argomento. — Nel primo capitolo, preludendo allo studio di uno degli aspetti (e per me il più notevole) del romanticismo cioè il teorico, ho stimato opportuno intrattenermi alcun poco sullo svolgimento precedente dell'idea del bello e dell'arte tra noi, idea che tutte le discussioni estetiche dovrebbe riassumere. Procedendo con l'istesso criterio, e dovendo in seguito rivolgere tutta la nostra attenzione allo svolgimento dell'arte nel primo trentennio del secolo scorso quando il romanticismo sorse e fiorì tra noi, giudico conveniente dare dapprima un'occhiata allo stato della cultura intellettuale in Italia durante quel periodo, quasi ad esplorare il terreno da cui l'arte si svolse: impresa difficile per sè e molto più in poche pagine ma nella quale, per il tratto più notevole, abbiamo un'ottima guida nell'*Essai sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1815 à 1830* che l'illustre professore dell'Università di Grenoble, Giuliano Luchaire, assai benemerito degli studi italiani in Francia, ideatore e direttore dell'Istituto franco-italiano a Firenze, ha pubblicato recentemente (Parigi, Hachette, 1906). Il volume, abbracciando materia molto vasta, non può essere che un saggio, al quale sono state fatte alcune censure di metodo, in forma assai blanda e garbata, dal Gentile nella *Critica*. Il Gentile ha infatti osservato che non conviene, volendo dare un'idea dello svolgimento intellettuale italiano nel quindicennio secondo del secolo scorso, limitarsi, come l'A. ha fatto, alla sola Toscana;

perchè, se è vero che molte delle cose dette per quella regione possono valere anche per le altre, ciò non è per altre cose e delle molto notevoli. La Toscana, è vero, dato il governo mite e la relativa prosperità e tolleranza, accolse in quel tempo il fiore degl'ingegni italiani e compiè non lieve progresso anche politico; ma quegl' ingegni crebbero la più parte e maturarono altrove; e altrove si svolsero i più rilevanti moti politici e letterari, che in Toscana non ebbero se non lieve contraccolpo. Nulla infatti in Toscana che possa paragonarsi al moto romantico lombardo nella letteratura o ai moti politici del 20 e 21 in Piemonte e in Napoli; nulla che equivalga alla preparazione napoletana della Partenopea o alla lombarda della Cisalpina e del Regno italico: nulla che pareggi l'opera intellettuale e politica dei Cirillo, de' Pagano per risalire fino al Filangieri e al Genovesi, o quella dei Verri e dei Beccaria. Le riforme leopoldine del secolo XVIII si arrestano o si cristallizzano nella restaurazione, e la Toscana, incurante o rassegnata, sembrò accettare la massima di un suo ministro che il mondo va da sè. Tali osservazioni sarebbero giuste, qualora dalla sola Toscana si fosse argomentato lo sviluppo intellettuale italiano: ma scemano assai di valore rispetto al libro accennato, perchè l'A. non tralascia di estendere di continuo lo sguardo fuori di quella regione e di collegare i fatti che si svolgono nell'ambiente da lui direttamente studiato, con quelli avvenuti altrove e di cui i toscani siano un riflesso. Così dopo averci intrattenuto sul modo come avvenne la restaurazione in Toscana e sullo stato degli animi colà, ci porge ottimi saggi sull'Alfieri e sul Foscolo, sul romanticismo e il classicismo e ciò a proposito di quelle che lo scrittore chiama *Le grandi influenze.* Nel capitolo del *Nazionalismo* egli largamente discorre dell'opera del Giordani e della grande efficacia della leopardiana canzone *All'Italia.* Indagato è pure largamente il programma liberale; in appositi paragrafi si ragiona e delle sette carbonare e dell'opera mazziniana, e così pure del moralismo manzoniano e del Pellico e della filosofia pessimistica del Leopardi in confronto con il pessimismo del

Guerrazzi: argomenti che eccedono i limiti della Toscana per abbracciare tutta la penisola. Quindi l'opera dell'illustre professore francese è veramente nel complesso (poche sono, scusabili in tanta farragine di fatti, le mende parziali) da raccomandarsi agli studiosi, con l'augurio che venga integrata con la stessa geniale intuizione anche per le altre parti d'Italia. All'opera del francese fa ora seguito in parte il volume dello Stiavelli: *A. Guadagnoli e la Toscana de' suoi tempi* (Torino, Soc. edit. naz.) che ci conduce fino al 1860.

La rivoluzione francese non fu per l'Italia rimedio troppo forte. — Il Quinet (*Révolutions d'Italie,* V, 1°), citato e approvato dal Luchaire (*op. cit.* pag. 4), ha detto che la rivoluzione francese è stata per l'Italia un rimedio troppo forte ch'essa era incapace di sopportare. Il giudizio va accettato con molta riserva od anche rifiutato del tutto; poichè si può fondatamente dubitare se la rivoluzione francese, trasportata con le armi tra noi, avesse il carattere di un rimedio e ciò sia per la natura di molta parte degl'ingredienti che quel supposto rimedio costituirono, sia per la nessuna conoscenza del soggetto sottoposto alla cura, sia infine per il modo del tutto disadatto con cui anche il poco di buono venne propinato. Gli eserciti repubblicani, venuti per combattere la coalizione, agitarono nelle pieghe del loro vessillo alcune idee astratte di libertà e di uguaglianza, cui pretesero dar corpo in effimere repubbliche modellate sulla francese. Facevano essi guerra alla tirannide e credevano, nel loro entusiasmo, di redimere tutti i popoli; ma in realtà sostituivano un giogo ad un altro, una ad altra tirannide: non era dunque in effetto un rimedio il loro ma una conquista, dissimulata appena con alcune rimbombanti parole, in effetto tutta a beneficio materiale e morale de' conquistatori. Le repubbliche alla francese, sórte con le armi, caddero per i rovesci di quelle armi stesse, nè lasciarono alcun profondo rimpianto tra' popoli della penisola insanguinata, ma lungo trascico di odi, di vendette, che mieterono in taluni luoghi il fiore delle intelligenze e,

nella comune miseria, distrussero ogni civile progresso. Napoli e il Mezzogiorno ne restarono prostrati, paurose e sgomente Roma e la Toscana, annichilito il Veneto e profondamente turbati o disillusi il Piemonte, la Liguria e la Cisalpina stessa, la meno infelice delle creature francesi. Rimedio non fu la rivoluzione di Francia per allora, nemmeno nel senso improprio in cui questa parola suole usarsi parlando, per es., d'un cataclisma che abbatta il vecchio e costringa a edificare il nuovo: perchè invece risorse il vecchio e più tristo di prima. Occorsero poi il genio e la mano ferrea di Napoleone per trarre la parte più sconvolta d'Italia dall'anarchia in cui era caduta e gettarvi fondamenti nuovi di benessere civile, nuovi germi di pubblica attività. Fu quello parziale rimedio e non pare a caso che l'alba del secolo nel quale doveva rinnovellarsi politicamente l'Italia, fosse segnata dalla battaglia di Marengo. Fu rimedio ma non già troppo forte, piuttosto timido o sospettoso; infatti dove l'opera di Napoleone e de' suoi ministri si svolse prudente e costante, ivi fu accolta con largo favore e incoraggiata: così accadde nel Regno italico, così nel Regno napoletano sotto Giuseppe e Gioacchino. Dico timido e sospettoso il rimedio adoperato da napoleone, e non mancarono fin dal principio incoraggiamenti a far di più e meglio; ma egli non seppe o non volle, e l'Italia a suo capriccio divise in regni e dipartimenti, violentando il sentimento e la storia, destando talora rimpianti, provocando tal'altra disgusto. L'opera però, nel complesso, sia per l'abolizione di privilegi nocivi, sia per il riordinamento delle amministrazioni pubbliche, sia per l'attività destata chiamando i sudditi italiani a partecipare a queste amministrazioni, ad un esercito, ad una marineria propri, e per aver così dato un grande esempio e creato uno stuolo di buoni amministratori e di soldati, quell'opera dico fu civilmente benefica. I rivoluzionari giacobini invece volevano trasportare sotto altro cielo la loro rivoluzione, ignorando nel loro fanatismo umanitario che le rivoluzioni non si esportano e non s'impongono; esse nascono da un complesso di sentimenti e di circostanze il quale per sua natura è

individuale. Quando quelli manchino, rimangono le idee cioè le formule astratte che o sono puramente speculative o s'incarnano in una vita del sentimento assai diversa da luogo a luogo. Il Mazzini che di rivoluzioni s'intendeva, non si appagò d'idee; volle l'educazione del sentimento popolare e che *pensiero* divenisse *azione*. Non fu dunque la rivoluzione francese del periodo giacobino con le sue idee umanitarie e democratiche, co' suoi alberi e berretti frigi e fasce tricolori, un rimedio troppo forte; fu (se tale vuol dirsi) un rimedio sbagliato; come se ad un malato, quale da lunghi secoli l'Italia, per debolezza organica, si dèsse, cura ricostituente, ad aspirare qualche aroma inebriante e poi si sottoponesse il paziente a continui salassi, cioè nel nostro caso a taglie e a spogliazioni, e se ne deformassero con la violenza gli organi più delicati, quali per una nazione le tradizioni e la lingua.

Cause che favorirono il diffondersi delle idee nuove: la tradizione letteraria. — È ben vero che, malgrado ciò, le nuove idee trovarono non del tutto scarso favore fin dal primo apparire delle milizie repubblicane. Basterà ricordare i ventimila processati in Toscana durante la breve restaurazione, i tanti martiri della libertà in Napoli, i battaglioni de' valorosi organizzatisi rapidamente nella Traspadana e nella Cispadana, i tanti ed anche illustri accorsi a Milano da Roma, da Venezia. Il fatto è dovuto a due cause principali che giova ben meditare: le idee di libertà, l'aborrimento alla tirannide si erano sempre tramandate tradizionalmente nelle genti latine con il grande nome di Roma, e l'educazione letteraria recente le aveva con l'Alfieri rinverdite. N'è testimonio V. Monti il quale, « pieno la mente dellle immagini lusinghiere de' bei tempi di Atene e di Roma », accolse assai volentieri le idee nuove. Poi, parallelo al moto del pensiero di Francia, vi era stato, minore ma pure assai notevole, il moto intellettuale italiano dal Beccaria al Pagano. In Italia si preparavano e si maturavano riforme non rivoluzioni, nè a queste si sarebbe forse venuti mai. Avrebbe ciò arrecato un bene? La storia è realtà ne-

cessaria, nè vi si può ragionar per ipotesi; è molto se riusciamo a dipanare l'intrico de' fatti, a vederne il nesso fenomenico. Lo ha detto già argutamente il Guicciardini: « Quante volte si dice: Se si fussi fatto o non fatto così, saria succeduta o non succeduta la tal cosa! che se fussi possibile vederne il paragone, si cognoscerebbe simili opinioni esser false ». Sciogliendo un solo anello, infinite fila si pèrdono, nè la mente è in grado di raccapezzarcisi. Certo però evoluzione parallela vi era e rapida in Italia, ed in questa evoluzione la cultura letteraria aveva gran parte. Si è rimproverato agl'Italiani la mania letteraria: ed il rimprovero è fondato, quando si guardi al numero spaventoso di vacue elucubrazioni poetiche le quali, purtroppo anche oggi, ma più ne' due secoli di decadenza sino al finire del secolo XVIII e al principio del successivo, videro la luce. Vi è veramente da inorridire pensando a sì grande scempio intellettuale, e che tanta brava gente la quale avrebbe potuto esser ben più utile magari rincalzando cavoli, perdesse il tempo nel comporre insipidi sonetti e canzoni o, anche peggio, drammi e poemi; ma, qualora si rifletta che questa insipida produzione nascondeva un interessamento, sia pur traviato, al bello ed all'arte e che si continuava una tradizione ed un culto nel quale era racchiuso un culto all'Italia, non apparirà la cosa da biasimarsi, nè le accademie tanto ridicole, se pur queste erano un tributo alla patria serva e l'unica forma concessa di associazione civile. La tradizione letteraria, perpetuatasi vigorosa, fe' sorgere l'Alfieri e il Parini e poi il Monti ed il Foscolo, le cui voci fecero manifesto, favorendo i tempi, quello che nella tradizione era nascosto: il classico culto della libertà civile e della patria. Così si spiega come, mentre l'Astigiano imprecava e si ritirava dispettoso in Firenze, si andasse popolarizzando il suo teatro. « Il 22 settembre 1796, celebrandosi in Milano presenti il Bonaparte e la sua Giuseppina, l'anniversario della instituita Repubblica francese, apresi il teatro della Canobbiana gratuitamente per la *Virginia*, cui seguì la *Carmagnola* ballata in platea. Così l'anno dopo a Bologna il *Saul* e, con grande apparato, l'*Antigone*: e a Venezia

(poche sere dopo una di quelle che chiamavano Rappresentazioni, d'ignoto autore, *Agide martire della Libertà, ossia il sacrificio spartano alla Libertà ed Eguaglianza*..) ecco applaudita *Virginia*, tragedia repubblicana del cittadino Alfieri... Nel 98 a Tolentino il *Bruto II* fu rappresentato per due sere dagli ufficiali, deliziandosene il generale Rusca col suo stato maggiore ». Così il Mazzoni (*Ottocento*, 159-60). L'Alfieri voleva una libertà aristocratica modellata sugli eroi di Plutarco; era una voce antica ma che risonava, merito dell'uomo e mercè la tradizione letteraria delle scuole ed anche delle accademie, potente ed evocatrice di nuovi destini in quella classe tanto derisa de' letterati, l'unica tuttavia capace, civilmente, di pensare. Ecco dunque perchè all'apparire del tricolore francese, al magico appello alla libertà, tanti accorsero volenterosi, pronti al sacrifizio: le tradizionali idee delle genti latine, non speciali concezioni d'oltralpe, parvero rivivere nelle nuove forme e ne' nuovi simboli, spesso parodia goffa degli antichi fino ne' nomi. Nè meno efficace era stata l'opera del Parini e del Beccaria e de' Verri e di altri molti nel diffondere idee e sentimenti umanitari di giustizia, di dignità e di operosità civica. Per effetto di queste cause, non per opera de' commissari francesi, l'invasione non fu pura violenza e, abbattendo alla rinfusa ostacoli, parve contribuire alla operosità nuova: dove l'opera straniera non fu conforme a questa tendenza nostra e al filosofismo diffuso, riuscì oggetto ora di dileggio ora di odio.

La cultura nel primo quindicennio: il neo-classicismo. — Abbiamo voluto, per quanto è possibile in brevi parole, rivendicare agl'ingegni ed alla cultura italiani se non fu tutto danno l'effetto dell'invasione straniera; poichè non è a credere che le armi d'invasori, qualora non si tratti di stabile conquista, generino civiltà se non svolgendo, con darne loro il modo, i germi latenti nel popolo conquistato. Per deporvene de' nuovi occorrono lunghi anni e forse de' secoli; altrimenti il carattere de' popoli rimane lo stesso, se pur la violenza subìta, la depressione per la conquista non lo rende peggiore. Gli esem-

pi antichi e moderni son troppo alla mano perchè io deva qui richiamarli. Se nell'animo dell'Alfieri covò la vendetta del *Misogallo*, non furono solo ragioni ataviche e personali, come si ripete troppo leggermente: è che egli intuiva la violenza che si faceva al carattere ed alla cultura italiana, ne sentiva dolorosamente l'inanità e il danno e precorreva, con il suo solito furore, la inevitabile reazione. Egli, anche in questo, segnava il cammino dell'Italia nuova o lo profetava, accennando che, da rinnovamento intrinseco del carattere, non da effimere vittorie o da reboanti promesse straniere, poteva venire la redenzione. La libertà, sublime suo detto, è virtù, e la virtù non si largisce e non s'improvvisa: solo rievocando le antiche energie nazionali, latenti nella razza ancor vigorosa ma inconsapevole, si sarebbe a tal miracolo grande riusciti; onde l'ufficio civile delle lettere e in particolar del teatro; le invasioni erano inutili anzi dannose. Ben è vero che, nella cultura, si era durante il secolo precedente formato già largamente quell'*europeismo* che il Mazzini disegnò con il suo spirito chiaroveggente nell'avvenire, e che noi vediamo già in molta parte avverato; ed è pur vero che in questa cultura europea il filosofismo ed il criticismo francese ebbero posto predominante. È doveroso serbare alla Francia il primo posto come agitatrice di problemi e d'idee, come distruttrice del vecchio e insinuatrice del nuovo. Ma la coscienza cólta italiana non si era davvero mostrata ostile a questo lavoro ammesso di buon grado, cui essa aveva in misura non spregevole contribuito, nel quale aveva portato quella maggiore equanimità di giudizio, quella rettitudine di buon senso pratico che può parere freddezza, ma che è preziosa dote di un popolo veramente elaborato dalla lunga civiltà e che non perde mai di vista il reale. Per questa ragione, all'aprirsi del secolo XIX, vediamo in Italia un pensiero ed un'arte che, pur rammodernatisi, son divenuti o stanno per divenire schiettamente italiani. Passata l'effervescenza che lo scatenarsi delle passioni democratiche aveva prodotto (e fu assai presto), l'arte riprese serenamente il cammino, contemperando il reale con l'ideale, cercando nella visione del bello classico un conforto e, qua-

si un senso d'orgoglio durante la depressione dello spirito nazionale, arte pensosa non disperante, anzi con lo sguardo già fisso verso gli albori dell'avvenire. « Quinci trarrem gli auspìci » cantava il Foscolo, erede dell'Alfieri e precursore di G. Leopardi e di G. Carducci: e di auspìci sembra tutta piena l'arte nostra, in questa fase precorritrice del movimento nazionale. I poeti son già vati; ridestano talora il culto di vecchie forme e di vecchi miti; ma quelle forme e que' miti sono stati uno de' prodotti più belli della nostra razza, hanno l'impronta immortale del carattere nostro; l'evocarli, il farci, mediante il lenocinio del verso, rivivere in essi, non era richiamare alle gloriose origini, alla coscienza di noi? L'essere italiani nella dolce compiacenza del sogno poetico non era un prepararsi ad essere italiani nella realtà, quando questa diveniva di tanto più dolorosa quanto più in contrasto con quello? Oh, quel classicismo così calunniato non era vuota accademia, no; perchè non era materiato di frivola compiacenza in realtà lontana; non era un'arte addormentatrice ma evocatrice di spiriti generosi. Oh, il leggiero, il superficiale Monti, così melodioso sempre e passante con tanta sovrana noncuranza dal giacobinismo feroce all'ammirazione panegirica de' potenti e dell'eroe coronato, era pure un'anima innamorata dell'Italia. Ben a ragione potè poi a' suoi detrattori rispondere che in una cosa non si era mai smentito, nell'affetto al suo paese. Dall'ode *Per la battaglia di Marengo*, attraverso la *Mascheroniana*, *Il beneficio*, *Il bardo* fino al *Mistico omaggio*, la nota italiana non manca mai; ed è nota che si distingue assai facilmente dalle altre, perchè si sente che è nota schietta, che vien su dal cuore, nota che l'A. vorrebbe tenere e modulare assai più a lungo se la tristezza cortigiana dell'argomento non l'obbligassero a dissimulare e smettere, ad atteggiar le labbra ad un sorriso di prammatica. E qual gioia nel rievocare i numi della patria, abbiano essi nome D. Alighieri o siano i classici *Dei consenti* chiamati ad allietare le nozze della bellissima Costanza! Nulla di forestiero intorno al dolcissimo talamo: sia italiana anzi latina l'intimità della famiglia, se non può essere la vita pubblica.

Così talvolta giuochi che sembrano puerili, acquistano, messi nella debita luce, il loro giusto, non piccolo valore. Il neo-classicismo (ed altrettanto dovrebbe dirsi del deriso purismo) anche nelle sue eccessive, più pedantesche manifestazioni, non fu giammai del tutto frivolo e, se non produsse che raramente opere durevoli, ebbe però, in ragione de' tempi, effetti benefici e perciò deve avere sempre importanza agli occhi dell'attento osservatore. Nè mancò in molti e specialmente ne' maggiori la coscienza della realtà, la visione chiara de' mali e de' rimedi e, nell'arte, un senso di modernità non servile agli stranieri. Per quella è tipico U. Foscolo, per questa V. Monti. Nel primo la coscienza nazionale italiana, la prima volta nel secolo, si afferma per intiero, quale doveva svolgersi durante tutto il secolo stesso. Accoglie il Foscolo per un momento la illusione di un guerriero liberatore (*Oda a Bonaparte*), tanto più che è di terra italiana; crede nelle idee umanitarie; rimane disilluso per sempre, onde la disperazione patriottica di Iacopo. Si lotta intanto per una forma qualsiasi di libertà; meglio la lotta sia pure non quale si vagheggia, che una passività del tutto inerte. Le armi ora impugnate per lo straniero che vi offre una parvenza di libertà non il riscatto vero, serviranno a miglior causa in tempi migliori: ed intanto salvano da peggiore servaggio. Si supera così la crisi del suicidio che il dolore patriottico andava maturando e dall'operosità, confortata dall'arte, rinasce la speranza. Ecco il Foscolo della legione cisalpina e dell'assedio di Genova, meditante tra le armi l'ode *A Luigia Pallavicini*, ode ispirata dallo studio de' Greci, e quindi dai ricordi pagani, riviventi caldi nella fantasia; Citerea ferita, le Grazie, Cintia tornante dalle feste efesie ed oggetto d'invidia. Non sembra tutto ciò l'immagine della coscienza italiana chiedente all'arte classica un momento di oblio nel dolore, mentre tuttavia si lotta (ricordisi l'ardita orazione *Pe' comizi di Lione*) per una realtà migliore? Nel Foscolo il cittadino e l'artista non si devono separare; e già può dirsi che l'arte e la vita civile non faranno mai più da noi intieramente divorzio. Di questa armonia del sentimento patrio, materiato di dolore, con remote spe-

ranze che solo lo sguardo d'un veggente sa scorgere, sono capolavoro insuperabile *I sepolcri*. Quel carme non è un *famoso enigma*, ma un impasto maraviglioso che l'intuizione popolare ha compreso, assai più de' critici, e fatto suo. Dal dolore umano che dalla civiltà è reso sublime scuola di virtù, si passa con rapida visione alla grandezza d'un tempo, all'abiezione presente del *ricco*, del *dotto*, e del *patrizio vulgo*, aggirantesi già morto nelle adulate reggie, fino a quel *tutto* così potente come chiusa del passo sublime dove il poeta ricorda che le Alpi mal vietate e l'alterna onnipotenza delle umane cose ci avevan invaso armi, sostanze e patria, tranne le memorie, tutto! Sintesi poderosa, che rischiara come il guizzo d'un baleno e fa sorgere a civili propositi! Ogni parola risuona magnificamente fin quell'*invadeano* che pur a un critico, anche de' meno arcigni, potrebbe apparire una strana improprietà: e si procede tra l'epico e il tragico, mettendo capo alla visione finale di Ettore, morente per la patria ma immortale nel canto, come è immortale il dolore umano.

Armi e sostanze t'invadeano ed are
E patria e, tranne le memorie, *tutto*:

dove le *memorie* non sono rammentate a vano orgoglio ma per trarne *auspìci*, per iniziare con generose imprese il cammino ascendente della nazione. Il poeta era veramente l'interprete della coscienza civile italiana, e la sua voce risonava tanto più convinta e potente, perchè le azioni ad essa corrispondevano: onde dopo l'*Aiace*, egli abbandona il Regno italico, e nel 1815 prende dignitosamente la via dell'esilio. Così la coscienza italiana si affermava intiera nel poeta veramente consapevole e della meta da conseguire e de' mezzi adatti, cioè non vaniloqui ma lotta fino al sacrifizio. L'Alfieri, nell'opera di redenzione nazionale, era integrato dal Foscolo e a questo potevano bene ispirarsi poi i maggiori uomini d'azione, Mazzini e Garibaldi. Accanto alla fierezza foscoliana ben poco può parere, dal lato dell'educazione nazionale, la voce del Monti, spesso frugonianamente sonora o mellifluamente arcadica. Alla poesia

montiana, sì ben modulata e colorita, manca sempre, o quasi, taluna cosa per commovere: essa raramente trova la via del cuore o raggiunge quella vigoria d'accento che penetra nelle fibre intime e le scuote; non è fatta per formar degli eroi ma per essere compiacenza di esteti che ammirino la posa, il gesto, la modulazione su' più vari motivi, anche nell'invettiva. Vi è sempre qualcosa della mentalità estetica e della giocondità spensierata del secolo precedente: fase della cultura o della educazione italiana anteriore alla foscoliana, contiene scarso movimento dinamico. Persino nella *Mascheroniana*, la meno imperfetta delle opere montiane di questo periodo, voi vedete potente la critica della demagogia cisalpina ma fiacco il rimedio ai mali, poichè tutto si riduce ad una supina acquiescenza verso l'eroe provvidenziale. Si continuerà a sperare in questo fino alla totale disillusione, per riporre quindi nelle mani d'altri le speranze d'Italia. La nota che scuote all'azione sia pur disperata, manca alla poesia montiana che procede magnifica, pavoneggiandosi sodisfatta de' suoi mille colori. Quella poesia rappresenta docilità, pieghevolezza al fatto compiuto; ma conviene aggiungere subito che questo fatto era civilmente benefico conforme alle speranze italiche, una nuova fase che coronava le iniziate riforme de' principi. Poichè, se abbiamo detto che l'opera de' rivoluzionari invasori non potè dirsi un rimedio, perchè non ispirata alla conoscenza de' mali nostri ma determinata da fortuiti casi di guerra, e perchè, dopo una momentanea e tumultuaria esaltazione, provocò disgusto e reazione, ben altro giudizio deve darsi nel suo complesso dell'opera napoleonica, educativa delle energie nazionali. Merita specialmente lode il grande impulso dato ad ogni ramo della pubblica attività, onde si andò formando e il criterio ed il gusto dell'operosità civile. Era ciò appunto che più mancava ed era tal cosa che, una volta gustata, non si dimentica più: chi ha provato le gioie dell'attività, sia pur di quando in quando febbrile, non sa più acconciarsi alla vita inerte: l'attività che è vita, s'impone prepotente e con essa il tormento interiore del progredire. Nè lo spirito nazionale era de-

presso: l'autonomia, quantunque più apparente che reale, del regno, e l'esser noi chiamati a cooperare con i soldati di Francia alle grandi imprese dell'eroe, non era poco per allora, quando in mezzo al popolo si cominciava appena a pispigliare di una patria comune; nè troppo con il Leopardi rimpiangeremo i caduti valorosamente in Ispagna e nella Russia, se quelle imprese e quel pugnar « d'itali acciari per altre terre », dovevano ridarci il senso sopito del nostro valore e l'audacia necessaria alle imprese patriottiche. E poi il còrso fortunato non disdegnava il nome e la patria italiana, quantunque non ne credesse matura l'unità; e, se ci spogliava d'immensi tesori d'arte, unica nostra ricchezza, tuttavia gl'ingegni italiani onorava dal Volta al Canova, dal Cesarotti al Monti, pur volendone in cambio largo tributo d'adulazioni. Il Monti ne uscì men male, stanco tuttavia se non esausto; nè l'arte si avvantaggiò gran cosa; il neo-classicismo veniva contaminandosi di tabe servile e l'arte avviandosi ad una nuova decadenza. Ma la meteora napoleonica scomparve ben presto, lasciando dietro sè tracce luminose e un bisogno insodisfatto di operosità, e di un nuovo, migliore e durevole assetto. Non invano, durante il fortunoso quindicennio, il Botta, il Cuoco e il Micali avevano illustrato le discipline storiche, ed il Lanzi e il Cicognara avevano scritto di arte; non invano il Romagnosi aveva speculato sul diritto e il Gioia sulle discipline economiche, invitando gl'Italiani di tutte le età e condizioni a seguir la natura che « li chiama alla marina, all'agricoltura, alle arti e alle scienze »; non del tutto invano tentava il Delfico le sue *Ricerche sul bello*, e si voleva l'italianità della lingua dal Giordani e dal Cesari e dall'Accademia della Crusca, instaurata col decreto napoleonico del 1808. Intanto il Verri e il Cuoco si provavano nel racconto educativo e popolare;il romanzo già saliva a grandi altezze con l'*Ortis*; la lirica trovava accenti sublimi e, mentre maturava il genio di A. Manzoni, il Canova, *delizia dell'universo,* rinnovava nel marmo le maraviglie dell' Ellade.

La cultura durante la reazione. — La reazione s'iniziò nel 1814; e nulla meglio può caratterizzarla del noto detto del re di Sardegna: Noi abbiamo dormito durante un ventennio. Strano errore! I governi, secondo l'espressione del nuovo governatore di Pisa, si davano tutti a far delle ripuliture, cioè a spazzare tutto quel che di nuovo si era infiltrato nelle aziende pubbliche; e il reggente Rospigliosi poteva ben affermare che non vi era ormai che un solo e, certo molto lodevole partito: quello della Religione. L'idea nazionale pareva sepolta e al *Proclama* di *Rimini* il vincitore generale austriaco e commissario imperiale, Bellegarde, opponeva trionfalmente che ciò che costituisce la felicità de popoli non è di formare una nazione estesa e numerosa, ma sono le buone leggi, la conservazione delle antiche tradizioni, una amministrazione economa; e di rincalzo l'imperatore d'Austria nell'Aula magna dell'Università di Pavia crudamente affermava: Signori, io non voglio da voi de' letterati o de' sapienti, ma de' sudditi fedeli. Noi, ad un secolo di distanza, visto il fallimento totale di quelle idee abbiamo ben ragione di chiamarle errori assai strani e di considerare l'ordinamento del 1815 come molto più fatale alle tendenze conservatrici e religiose che non, effettivamente, alle tendenze opposte che si volevano combattere. Comincia allora a manifestarsi aperto il dissidio tra i governi nostri e la nuova coscienza. Mentre nel secolo precedente que' governi ed anche gli stranieri dominanti in Italia avevano mostrato di saper procedere con la nazione di pari passo non solo, ma anche di precorrere lo spirito pubblico, ora invece adottano il sistema di opporsi a qualsiasi novità e di costituirsi partigiani del vecchio, repressori feroci e segnacolo all'odio di chiunque vagheggiasse novità. Ciò doveva costituire uno stato latente di guerra civile, apportatore di amari frutti. Ma, nel primo momento, i nuovi governi parvero una liberazione e furono accolti con favore: e in Toscana, con il ritorno di Ferdinando III, s'istaurava il *Buon governo,* con un programma di quieto vivere e di benessere materiale, improntato ad un bonario scetticismo di cui inter-

petre fu il Fossombroni che fece suo il motto: Il mondo va da sè. Le grandi idealità del secolo precedente parevano essersi dileguate; la censura compiva tranquillamente l'opera sua, tarpando qualsiasi ardimento: le scuole affidate per intiero alle ristabilite corporazioni religiose dovevan foggiare sudditi fedeli; vietata ogni associazione, non del tutto innocua politicamente e troncata dalla polizia vigilante (così almeno si credeva) ogni comunicazione pericolosa coll'estero, tutto pareva dovesse procedere senza intoppi ed a lungo. Il trionfo, anzi, si sarebbe detto assicurato in eterno; ed il Benedetti si uccideva disperato e il Gioia moriva nel dolore. Come mai, ci domandiamo, la realtà doveva esser così diversa? Per quali vie, a dispetto della censura e della polizia e de' mille mezzi adoperati a spegnere le nuove energie ed a rifare una nazione di oziosi paghi del loro cielo e del loro passato, o di pedanti grammatici discutenti superficialmente di lingua, o di vuoti accademici arcadicamente belanti, o di gente beata di esteriorità e di anedotti salaci, risorsero quelle energie in breve e più vigorose quanto più compresse? Il fatto è tuttavia incontestabile e, nella sua evidenza luminosa, dimostra quanto fossero fiacchi gli schermagli a paragone della potenza delle idee nuove. Mentre tanto si adoperavano e censura e polizia, il rettore dell'Università di Pisa è costretto a lagnarsi che gli studenti sono riscaldati per la libertà...... che essi seguono le idee costituzionali del Filangieri e prendono per modello la vita dell'Alfieri........ e così via, di confessione in confessione, fino a descriverceli come ribelli che non vogliono passare innanzi al palazzo ducale nè salutare il sovrano, o come miscredenti che si rifiutavano ascoltare la messa, o persino come audaci che negano l'immortalità dell'anima e Dio. Era già il fallimento del sistema che pure sembrava sì bene architettato, fallimento che si fa sempre più manifesto di mano in mano che si procede nel secondo quindicennio del secolo e che ci allontaniamo dallo sgomento in cui la catastrofe napoleonica e la violenta reazione avevano gettato gli spiriti liberali. Nel campo delle lettere al classicismo si contrappone il romanticismo; è

questa una prima novità straniera che passerà (oh, quante ne passeranno poi e meno innocue !) sotto gli occhi pur vigilanti della censura, e che verrà proprio da quella Germania donde meno si temeva e donde il romanticismo sembrava proprio fatto in servigio della Santa Alleanza. Si discuteva d'arte e sembrava cosa del tutto innocua: ma quell'arte si voleva popolare, evocatrice delle coscienze, ispirata ai tempi e in relazione col mondo tutto e con tutte le civiltà e per di più nazionale. L'argo da' cent'occhi s'avvide del pericolo e soppresse *Il Conciliatore*; ma non poteva sopprimere l'arte nuova nè le *odi* nè le *tragedie* nè il romanzo manzoniano, nè tutta una tendenza tra' classicisti stessi, affinati dalla contesa, scossi a far dell'arte qualcosa di vitale e di largamente educativo tra il popolo. Il romanticismo infatti, oggi così caduto in discredito, conteneva nel suo programma tutti gli elementi più pericolosi contro i fautori del quietismo, dello *statu quo*, delle implicite rinunzie; poneva in discredito la tradizione, aguzzava lo spirito critico e la curiosità storica, eccitava alla ricerca del nuovo predicando la libertà nell'arte e i diritti della coscienza artistica contro la pedanteria, creava una specie di comunione intellettuale tra tutti i geni e tutte le civiltà, affidava non alle polizie ma ad artisti, educati all'indipendenza, la cura di educare i popoli. Era il liberalismo in arte e da noi anche il liberalismo in politica: e, se è vero che anche i classicisti volevano a un dipresso parecchie se non tutte quelle cose, è del pari indubitato che essi procedettero assai più timidi e impacciati. L'arte, dunque, la libera comunicazione con il mondo del pensiero passato e presente, l'operosità civile eccitata dal sentimento e dall'emulazione patriottica erano le tre forze contro cui doveva infrangersi la resistenza delle polizie, invano creanti barriere contro il dilagare delle idee nuove e de' nuovi sentimenti. Quindi è naturale che si ricorresse dapprima a quelli tra' nostri che più erano conformi a queste tendenze e che le polizie non potevano sopprimere perchè erano in casa: Dante innanzi tutto, uomo così eminentemente d'azione, coscienza così spiccatamente individuale, di così profonda italianità da farla quasi parere quella

stessa della nostra razza: e V. Alfieri poi. La *Vita* fu proibita nel 1815 persino dalla censura toscana, non certo la più intollerante. Che importava? L'uomo non era forse scolpito nelle menti di tutti come nemico d'ogni tirannide, ribelle ad ogni violenza, e inneggiante ad un' Italia futura ben diversa da quella d'allora? Non si era civilmente redento per virtù propria? Non aveva posto le idealità di gloria e d'indipendenza sopra le comodità della vita? Così doveva essere il vero patriotta, tanto più fiero, rigido, intollerante, « schiavo si ma schiavo almen fremente », quanto più profonda l'abiezione e quasi cancellato dai cuori e spento sui labbri il nome italiano. Ciò portava, e nòn di rado, ad una certa posa, ad un patriottismo di maniera, il che, come è noto, non è da escludere nel prototipo di Asti; ma l'esaltazione anche affettata del patriottismo, se farebbe ridere oggi, era ammirevole ne' tempi. Non è dunque da maravigliare se nel linguaggio di alcune sette, mentre l'Italia era chiamata *mamma*, l'Alfieri avesse nome di *babbo*; notiamo invece come la mania letteraria, accresciutasi tra noi con la lettura della *Vita*, tendesse a trasformarsi in mania liberale e patriottica: e l'ostinatezza, l'orgoglio, divenuti virtù civili, formassero già il correttivo alla mollezza tradizionale. E dall'Alfieri procede direttamente il Foscolo che del grande astigiano si riconosce discepolo nella lettera del 1802, inviando al sommo tragico una copia dell'*Ortis*. Si potrà criticare quanto si voglia la composizione dell'*Ortis* e giudicare anche un controsenso che il protagonista per disillusioni patriottiche, anzichè lottare, si uccida. Certo però il dolore patriottico, anche qui come nel *Carme*, è espresso come non mai per l'innanzi; e, come non mai per l'innanzi, con accenti vigorosi si fa appello all'unione, alla forza morale per destarsi alla vita intensa, non ristretta ne' confini della città e della provincia. Grande evocatore di energie abbiamo detto il Foscolo e creatore di un'arte penetrante nelle midolle per infondervi nuovo vigore. Ora, se accanto a questi grandi nostri che nessuna censura poteva sopprimere (quantunque verso il 1815 l'*Ortis* fosse quasi ignorato a Firenze e a Roma), mettiamo la conoscenza de'

grandi scrittori francesi dell'*Enciclopedia* e de' grandi pensatori italiani del secolo precedente, ci apparirà che non doveva essere raro il caso di subite rivelazioni come quella del Guerrazzi giovinetto cui il padre aprì dinanzi una cassa dove erano alla rinfusa Voltaire, Montesquieu, Bacone, Ossian, le *Mille e una notte*, collezioni di *Viaggi* e libri di storia naturale. Il giovinetto legge e rilegge, e d'allora la Toscana a lui sembra insopportabile, una prigione intellettuale. Questi casi, dico, non dovevan esser rari, se ben presto troviamo una gioventù, intollerante di freni e lanciata di corsa verso l'avvenire. I libri nuovi tardavano a penetrare; da Bologna a Firenze, assicura il Vidua, un libro estero poteva impiegare degli anni prima di giungere; ma ciò aguzzava la curiosità e, in mancanza de' nuovi, ansiosamente attesi, si leggevano e rileggevano i vecchi, forse anche più pericolosi. E poi v'erano altre vie perchè le idee penetrassero: per es. la comunicazione diretta per mezzo di tanti stranieri che viaggiavano in Italia: ricorderemo Beyle, Shelley, Byron: ed appunto all'esser capitato il lord poeta in Pisa, all'effetto grandioso prodotto nel giovinetto studente dalla vista di quel sommo, è dovuto se il pensiero del Guerrazzi si colorò per sempre di un pessimismo materiato di odio ed aggressivo. I liberali, ancora rari, si sforzano in ogni modo di tener vivo lo scambio delle idee con l'estero; è una lotta strana con le censure e le polizie: mentre queste si affaticano a chiuder usci e finestre e a tener ben tappati i popoli, sequestrandoli dal mondo, i liberali si affaticano a far penetrare da fuori luce ed aria ossigenata. Sono spiragli talora ma pur bastanti: e tale in primo luogo il Gabinetto e l'*Antologia* Vieusseux, della quale desta viva curiosità leggere passo passo la storia della breve e travagliata esistenza. Dapprima il periodico si presenta come una raccolta d'articoli tradotti da riviste estere, da quelle *di Edimburgo* e *di Parigi,* dal l'*Hermes* di Lipsia: però si afferma che i collaboratori « non dimenticheranno di essere italiani ». Non tarda molto che gli scritti originali crescono; il pubblico favorisce il tentativo di formare, come il Giordani voleva,

una opinione pubblica italiana tanto che, fatto straordinario, nel 1823 il numero degli abbonati è già salito a seicento. Il periodico si va sempre più delineando come organo del liberalismo italiano, di un liberalismo savio e prudente che non rinnega la tradizione ma vuol conciliarla con le tendenze nuove che la rivoluzione ha diffuso in tutta Europa, e specialmente col bisogno di destare tutte le attività, affine di non restare indietro nella gara ormai impegnata tra le nazioni. Così il Capponi, l'integro gentiluomo che da Napoleone era stato onorato e che il mite governo toscano rispettava, anima di quel convegno intellettuale, vagheggiava, ad ammaestramento, una storia del riformatore Leopoldo; Vieusseux, il promotore, additava agl'Italiani come campo d'attività le scienze, esortazione che ha riscontro nell'altra, assai assennata, del Foscolo e del Pieri di abbandonare la poesia per la prosa; il tedesco italianizzato Mayer, discepolo in filosofia dell'Herder e in relazione con Cuvier, con Byron e con Goethe e uno de' più assidui collaboratori del glorioso periodico, combatte il cosmopolitismo come pericoloso per il principio di nazionalità, sostiene la sovranità del popolo e la volontà di esser liberi come fonte unica di libertà; il Ridolfi, capo de' Georgofili, caldeggia lo spirito d'associazione, l'unità morale come preparazione a quella politica, introduce nelle scuole il metodo d'insegnamento mutuo o lancastriano, e intanto, d'accordo in questo con il governo toscano, vuole il miglioramento agricolo e il benessere industriale; il Lambruschini, benemerito sacerdote, dichiara aperta guerra all'oscurantismo. È impossibile negare alla luce di questi fatti lo svolgersi della cultura; onde non parrà strano se una delle menti più ardite e originali che anche oggi spaventa non pochi in arte e in economia, dico G. Mazzini, trovasse benevola ospitalità nel periodico toscano e vi potesse nel 1829 delineare una delle sue più ardite concezioni, quella di una letteratura europea, cioè di una fratellanza intellettuale tra le nazioni civili in cui l'Italia, nel lavoro comune, dovesse, come a' be' tempi del rinascimento, riprendere il primato. Al Gabinetto Vieusseux vediamo con-

vergere i maggiori uomini d'Italia nell'arte; dal settentrione il piccolo e pallido Giordani il quale argutamente diceva che si accomoderebbe molto bene con la censura, se questa si contentasse dei sostantivi e dei verbi e gli lasciasse gli aggettivi e gli avverbi, e che vedeva il risorgimento politico italiano al termine di un lungo e paziente sforzo intellettuale; dal mezzogiorno il Colletta che scriveva storie con fierezza tacitiana e avrebbe, come il Botta, potuto dire che nella grande scena del mondo gli uomini non contano, ma bisogna in essi vedere la virtù o il vizio, l'innocenza o il delitto, il giusto o l'ingiusto: espressioni ambedue questi storici assai chiara di quella forte tendenza morale che dagli uomini d'azione, come il Santorre di Santarosa o gli umili raccolti nelle *Vendite* di Carbonari, fino a' più alti pensatori, penetrava di una tinta mistica ed eroica tutto il liberalismo. Al Gabinetto Vieusseux fan capo per un momento i due geni del tempo, Leopardi e Manzoni; il primo divenuto liberale in una casa di reazionari, ci mostra drammaticamente il processo evolutivo del liberalismo italiano il quale, fin dal principio, si è svolto per procedimento autoctono. È la cultura classica, il sogno del patriottismo antico che mette il giovine recanatese su questa via, sogno rinvigorito dalla cultura filosofica del secolo precedente e di cui espressione sublime è la *Canzone all'Italia.* Il giovine procede rapido, disgraziatamente, di negazione in negazione fino al concetto del dolore come elemento essenziale dell'attività umana e ad uno scetticismo materiato di compassione per l'universale infelicità. È il pessimismo di cui sono non di rado invasi gli spiriti d'allora, conseguenza anche delle disillusioni patite dopo troppo ardite speranze e che spinse alcuno al suicidio come il già ricordato Benedetti, o ad inveire come il Guerrazzi, o a vivere in una cupa rassegnazione non disgiunta da virile fierezza. Largo seguito ebbero però anche le dottrine ottimistiche, favorite dal rinnovato sentimento religioso e di cui il supremo rappresentante è quell'A. Manzoni che, posato il piede sullo scoglio incrollabile della fede, di là vedeva sereno l'agitarsi delle umane passioni, e ai mali umani cercava il sollievo che è

dato dalla carità; non stoico ed impassibile come l'amico Fauriel ma caldo di carità umana, confortato da una grande speranza, vedendo dal male svolgersi con legge infallibile il bene, anzi esser questo la meta ultima di ogni esistenza ed il male solo una forma apparente e transitoria; fiducioso in questa razza italiana che, mentre il Sismondi la giudicava profondamente corrotta, egli crede sana anzi composta ancora di una grande massa di umanità fresca e pura cui le dottrine cattoliche assicuravano la pace e le forze interiori. A questa massa infatti occorreva giungere, scuoterne l'apatia secolare, dalle sfere del pensiero scendere a quella dell'azione, riunire intanto le forze sparse, far convergere politicamente gl'intenti; e questa fu l'opera del Mazzini che già moveva audace i passi con non sempre chiara visione del presente, ma con geniale intuizione dell'avvenire.

È tempo di conchiudere questa rapida rassegna della cultura italiana durante il primo trentennio del secolo testè decorso, periodo nel quale non so vedere fasi di vero regresso e nemmeno di sosta. Lo scoraggiamento che invase gli spiriti liberali dopo il 1815, quando pareva doversi dichiarare il fallimento delle aspirazioni che la rivoluzione in molti precocemente aveva fatto nascere, fu cosa di breve durata e ad ogni modo non si riflette grandemente nella cultura che, quantunque ostacolata da governi divenuti, con grave errore, paurosi e quindi inetti, si assoda dapprima nelle menti più elevate le quali poi riprendono il cammino; onde la cultura acquista in intensità e diffusione. Nell'arte da V. Monti che domina sul principio del secolo e che lentamente tramonta anche nel gusto, col trentennio da noi esaminato si passa al Manzoni ed al Leopardi, cioè ad una letteratura assai più nutrita di convinzioni e densa di pensiero. Questa persistenza nel moto ascendente conferma che le forze veramente fattive di progresso ebbero origine essenzialmente da noi, o che dal dì

fuori venne solo quel tanto che tutte le nazioni civili ormai hanno in comune cioè il patrimonio di idee, di tendenze dovute al secolo precedente ed esaltate dalla rivoluzione al quale patrimonio l'ingegno italiano, e nell'arte e nella filosofia e nelle scienze, aveva portato notevole contributo. La rivoluzione, in ciò che politicamente può dirsi tale cioè il brusco mutamento di condizioni politiche a noi imposto con la violenza delle armi, non fu rimedio ma disordine solo utile quando trovò uno stato di animi ben disposto. Le riforme amministrative, economiche, giuridiche, il liberalismo ed il nazionalismo, si andavano già svolgendo, quantunque l'esempio della Francia dovesse per necessità imprimere un maggiore impulso a tale svolgimento. Le forze operanti erano autoctone e dal filosofismo del secolo XVIII risalivano, come a sorgenti remote, alla tradizione classica latina. Da qui l'alfierismo con il suo largo seguito congiungente la redenzione intriseca morale con l'odio classico ai tiranni: di qui e il culto della libertà come virtù cioè come facoltà produttrice di bene sociale, e di qui il classicismo montiano e foscnliano, due note diverse ma patriottiche ambedue, l'uno improntato ad una tal quale passività che ritrae alquanto dell'educazione accademica precedente, l'altro tutto rivolto all'azione e impaziente agli ostacoli. Il nome d'Italia e di libertà alto risuona in ambedue ed esprime o la visione di una fantasia inebriata della bellezza delle forme classiche e della concezione grandiosa dello stato antico, o la sensazione di un dolore profondo che, come il dolore umano, è tormento per l'ozio, assillo all'operosità. Che cosa potevano e censure e mezzi polizieschi contro questi voci di cui l'armonia avrebbe veramente vinto « di mille secoli il silenzio » ? Oh, la meschina cosa quei mezzi furono in realtà ! Tutela talvolta doverosa per i minorenni dello spirito, specie di protezionismo per alcune idee, non potevano convenire ad uomini e popoli già virilmente pensanti ed operanti. In realtà

riuscirono ad acuire un desiderio che non si poteva sopprimere, perchè sorgeva spontaneo dalle condizioni intrinseche della cultura mondiale e nazionale. Tutto quindi si volgeva contro la reazione che pretendeva fermare il sole ed arrestarsi un secolo addietro e più: il moto romantico diveniva liberale e l'arte patriottica: le scienze, il commercio portavano continuo scambio d'idee ed uomini nuovi; sorgevano periodici, scrittori ed associazioni che, da modesti princìpi, diventavano mezzi potenti di azione e di diffusione del pensiero. - Due ammaestramenti a me pare sorgano ben chiari da questi cenni: politico l'uno, più schiettamente letterario l'altro. Il primo riguarda il carattere vero delle reazioni nel loro complesso le quali, a differenza del comune modo d'intendere, non sono un divieto ma una remora in una marcia troppo affrettata e pericolosa, il tempo necessario perchè il buono metta radice e il nuovo si combini nella debita misura con l'antico, rinvigorendolo. Esse adunque adempiono una funzione sociale importantissima e possono essere benefiche al pari delle correnti opposte. Gli eroismi del risorgimento patrio si maturarono durante il periodo accennato; l'idea nazionale polarizzò le menti e gli sforzi conversero sempre più verso di essa. Il bisogno di libertà cioè di azione e di sviluppo individuale e sociale, non fu più parossismo spasmodico, una posa di moda come il vestire alla ghigliottina ai bei tempi del Parini, ma fermo proposito di uomini consci della propria dignità. L'altro ammaestramento riguarda, come dicevo, più direttamente l'arte. Non v'è dubbio che essa durante il periodo accennato raggiunse altezze davvero insperate; per certi riguardi, cioè per vigoria di concetti ed altezza di aspirazioni, bisogna tornare al trecento per trovar tra noi qualcosa di somigliante. Ora queste altezze l'arte le raggiunse perchè non si chiuse in sè stessa ma visse della vita della patria, proponendosi un grande scopo: quello di trasformare un'idea in sentimento e questo in azione. Vivendo di questa vita, l'arte accolse la tradizione, perchè in questa era il passato glorioso: non disdegnò il nuovo che era ar-

ma potente di educazione popolare; sfuggì il frivolo come avviene a chi miri ben in alto, e volle essere efficace come è proprio di chi tien bene gli occhi fissi allo scopo. Ed il bello rifulse dal *Carme* di Ugo ai *Canti* del recanatese, dall'*Ortis* all'immortale romanzo del Manzoni: perchè il bello è rappresentazione sensibile di un'idealità, in ragione de' tempi e delle persone atta a commuovere.

Gennaio 1908.

---

# APPENDICE

## Coscienza morale ed arte in A. Manzoni

Un articolo nella *Revue bleue* sulla conversione di A. M. — Da periodici nostri ebbi notizia di un articolo della *Revue bleue* intorno ad A. Manzoni, riferentesi al momento culminante e più controverso della sua vita cioè alla sua conversione; onde la mia curiosità fu grande di veder come tal fatto fosse esposto e, forse, discusso in un periodico parigino. L'articolo, contenuto nel n.° 14 marzo 1908, è dovuto ad A. Gazier della Sorbona ad ha per titolo: *Manzoni à Port-Royal en 1810.* Al titolo non manca, per certo, sapore di originalità, quantunque la questione sia, già da molti anni, stata toccata dal De Gubernatis nella *N. Ant.* (15 genn., 1880), poi dal medesimo trattata con ampiezza e sussidio d'importanti documenti inediti nel volume: *E. Degola, il clero costituzionale e la conversione della famiglia Manzoni* (Firenze, Barbèra, 1882), riassunta, per quanto allora se ne sapeva, da R. Bonghi in *Horae subsecivae* (Napoli, Morano, 1888, pag. 145 e segg.: *La conversione della famiglia Manzoni*) e recentemente, con l'esattezza e l'acume consueti, dal D'Ovidio in *N. studi manzoniani* (Milano, Hoepli, 1908, pag. 211 e segg.; vedansi anche G. Gallavresi in *Rassegna nazionale*, 1 agosto, 1908; F. D'Ovidio, *Rivista d'Italia*, giugno, 1908).

La pubblicazione del Grazier cui, come a staniero, dobbiamo essere riconoscenti per aver richiamata l'attenzione su un fatto così notevole della nostra vita letteraria recente, si manifesta però subito (occorre dirlo) alquanto affrettata, dovuta a ricerche occasionali fatte per conto di un noto studioso di Milano, il Gallavresi, tra le carte dell'ab. Gregoire, e contiene in realtà ben poco di nuovo. Invece del fac-simile della copia del Degola, pubblicato dal De Gubernatis, possediamo ora il processo verbale autentico dell'atto di abiura della Blondel-Manzoni, e sono così corrette alcune inesattezze ne' nomi di testimoni; inoltre ci son fatti conoscere saggi del discorso ancora inedito del Degola in quell'occasione. Ma vi sono poi inesattezze nuove che occorre del tutto correggere: il secondo viaggio di Alessandro a Parigi con la madre e la sposa è ripetutamente assegnato all'anno 1810 e quindi la conoscenza del Degola, autore diretto della conversione, a quell'anno e a quel viaggio. La data farebbe credere ad una conversione tumultuaria e quasi brusca come un tempo da molti si credeva; ma apparisce assurda quando si rifletta che, al principio di quell'anno, la conversione della Blondel al cattolicesimo era già decisa e che il matrimonio calvinistico della coppia Manzoni fu ribenedetto dal parroco della Madeleine, ab. Costaz, non più tardi del 15 febbraio. Vanno poi rilevati, nel breve scritto, alcuni errori di giudizio che l'A., per certo, correggerà dopo uno studio più ponderato del soggetto, ove si dice, per es., di Giulia e di Alessandro che « ils étaient trés-hostiles à toute espèce de sentiment religieux » (pag. 328); mentre per Alessandro che più c'importa, è a tutti noto (e anche dal seguito di questo scritto apparirà) che egli era *sostanzialmente* molto vicino ad una fede positiva, come i suoi due tipi di convertiti, Ludovico e l'Innominato, erano già prima della loro conversione, l'uno assai prossimo al convento, l'altro a divenire un sant'uomo. Lo scritto, tuttavia non spregevole, acquista, fino a un certo grado, importanza non solo in quella parte in cui si danno cenni sul discorso, inedito del Degola ma, anche un poco, per alcune notizie sui firmatari dell'atto dell'abiura appartenenti tutti alla società,

chiamiamola così, di Port-Royal aux champs o giansenista di Parigi e che, come il Degola, solennizzava con rinnovamento di fervore il centenario della distruzione del famoso cenobio. Ci apparisce così sempre meglio la figura di Giovanni Luigi Agier, esimio magistrato e fervente cristiano, il quale, eclissandosi modestamente poi, introdusse in casa Manzoni l'abate genovese famoso per dottrina, per zelo e per la conversione in somigliantissime circostanze, cinque anni prima, della famiglia Geymuller di cui la madre fu conosciuta dalla coppia Manzoni alquanto prima della conversione.

Ma, anche prescindendo da questa critica minuziosa (che pure è doveroso fare in materia tanto già discussa in Italia), non posso tacere un biasimo di ordine generale e che procede dal genere del periodico in cui tale scritto frammentario è comparso. Portare innanzi a lettori non preparati particolarità religiose del tutto rituali e, si direbbe, burocratiche come gli atti di abiura, staccando o quasi, per la troppa brevità, il rito che è conclusione e manifestazione estrinseca, da tutto ciò che è preparazione intima, è per molti far credere a leggerezza, amore di esteriorità nel Manzoni, mentre il fatto fu precisamente il contrario, è per non pochi generar disgusto, è per me, mi sia lecito il dirlo, una vera profanazione. Certe crudezze, essenziali in un atto di abiura, vanno attenuate anzi si attenuano da sè, spiegandole; e ciò non può fare un breve scritto rivolto al grosso pubblico straniero al quale certamente riuscirà inesplicabile, dopo tale lettura, che qui si tratti di uno spirito tra' più essenzialmente logici e coerenti e che si deva alla mirabile coppia applicare quel che si legge nei *Pr. Sp.* del card. Federico: « La sua vita è come un ruscello che, scaturito limpido dalla roccia, senza ristagnare nè intorbidarsi mai in un corso per diversi terreni, va limpido a gettarsi nel fiume ».

Cessando da ogni critica, rivolgiamo serenamente uno sguardo ancora a questa coscienza onesta: sarà con viva compiacenza di uomini e di studiosi. Non sono frequenti tali coscienze nemmeno nella storia: non càpita spesso di vedere un'arte maravigliosa balzar tutta intera dal fondo morale, perfettamente coerente e logico, di una coscienza superiore;

tanto più che, se il romanticismo è stato, goffamente ma pur con qualche parvenza di vero, definito recentemente dai Leblond nel *Mercure de France* « la rinascita del cristianesimo in forma repubblicana » e se, come leggo in una pur recente conferenza del D'Ovidio sul Porta (*Conferenze e prolusioni*, 1° novembre, 1908), il romanticismo nostro fu moralità, sincerità e patriottismo, non sarà certamente nè esagerato nè goffo l'affermare che A. M. fu, a modo suo, romantico anche perchè profondamente cristiano. Estetica e moralità sono in lui armoniche: spiegano ambedue allo studioso lo sviluppo di quel genio, il successo mondiale, le simpatie ed anche qualche antipatia che si è delineata e si delinea, qua e là, nella coscienza poco illuminata di alcuni.

Il Manzoni fu sempre nelle sue tre fasi una coscienza retta in evoluzione. — Prima di tutto domandiamoci (perchè le anfibologie sono fatali) che cosa devesi intendere per retta coscienza. È una domanda per lo meno legittima ora che, più che mai, si levano tante voci discordanti e si ode da una parte vilipendere ciò che altri levano a cielo e imprecare da un lato quel che è venerato dall'altro. Mancando una tradizione universalmente accettata, i giudizi ormai discordano dappertutto anche in fatto di moralità: non tanto però che in mezzo all'assordante vocìo, non sia dato di cogliere una nota di superiore armonia e che, nel turbinio caotico, non si delinei già nettamente, come centro luminoso, un'affermazione; ed è che le coscienze davvero rette convergono e fanno convergere l'umanità inferiore verso un punto remoto di perfezione, sintesi misteriosa della paziente evoluzione della storia. Questo sentimento più largamente diffuso che non sembri dalla moderna civiltà e che è materiato di tolleranza, non scetticismo, per il contenuto teorico delle dottrine e di riconoscenza per coloro i quali, professando quelle dottrine rivelano (dovunque e in qualsiasi tempo si manifestino) armonia di ispirazione e di pensieri superiore ai volgari, scema di molto nella realtà i mali effetti della discordia,

Parta pur l'uomo da que' punti diversi dove o la fortuna al suo nascere o l'esperienza della vita e, quindi, una forza interiore cosciente lo han collocato. È il fatto storico o il dramma individuale misterioso. Comunque, se una fede sorge, la linea è tracciata per l'avvenire e si protende indefinita. L'uomo vi fissa lo sguardo, la segue senza esitare, diviene guida ai molti o esitanti o smarriti lungo il cammino, cioè fattore positivo di progresso. Così un complesso di azioni poderose vien fuori, una nuova manifestazione morale, e spesso un'arte nuova: poichè per questa fede le cose si coloriscono di viva luce interiore e innamorano e si ricercano; onde nascono e le manifestazioni artistiche e le sintesi razionali, filosofiche del mondo e le simpatie umane per le quali la vita individuale e sociale si svolge. È dunque giusta l'ammirazione verso gli uomini di mente elevata e di fede costante, verso le coscienze luminose e rette, quale ormai ben possiamo affermare, senza téma di contradizione, che fu, in questo senso, A. M.: poichè il fatto di lui, comunque si pensi, rimane nella sua purezza adamantina il seguente: un grand'ingegno che, formata nella coscienza un'idealità di perfezione morale, da essa idealità non si discosta scientemente giammai: uno di quegli esempi che nobilitano noi innanzi a noi stessi, mostrando quanto possa la forza del carattere attraverso il turbinoso volgere di casi, una coscienza insomma, retta nella pienezza del termine ed un'arte che, nelle sue tre fasi rispetto alla evoluzione morale cioè: *ingenua* (*Trionfo della Libertà*), *filosofeggiante* (*Carme all'Imbonati*), *regliosa* (*Inni, Tragedie, Romanzo*), segna sempre un'ascensione verso il bene.

Ma non vi furono discontinuità o contradizioni? Può darsi. anzi le une e le altre sono verosimili perchè umane: ma prima riflettiamo. Le tre fasi accennate e che l'arte del M. testimonia, segnano, si è detto, un'evoluzione nella coscienza morale dell'artista; ed evoluzione esclude l'identità. Convinzioni a grado a grado formatesi con sviluppo di uno spirito essenzialmente logico, costituiscono un fatto ben diverso da quello, per es., d'un Catone nell'antichità o di un cardinal Federico, per venire ad uno dei personaggi manzoniani, l'orizzonte

morale de' quali rimane lo stesso fin dai primi anni e nella cui vita solo si ammira un più ampio sviluppo pratico. Ben fortunati coloro che, sin dai primi istanti, han trovato l'*ubi consistam* della moralità: ma ben più interessante ed anche più meritoria l'opera di coloro che questo solido fondamento hanno dovuto e saputo, lottando, procurarsi con faticoso lavoro. In ciò vi è una modernità attraente; poichè la lotta si combatte di continuo nelle nostre coscienze dove il dubbio s'infiltra e intiepidisce la fede e con essa l'azione. Gli eroi del pensiero e dell'azione sul tipo manzoniano (anche l'arte è un operare e de' più nobili) superano queste fasi e costruiscono la loro gagliarda compagine morale. Per questo l'educazione di A. M., con l'epilogo della sua conversione religiosa e artistica, deve destare la nostra curiosità, quasi si volesse nei lineamenti del giovanetto rintracciare a mano a mano l'adulto e dall'abbozzo veder sorgere il capolavoro. Basta, perchè evoluzione vi sia, che l'opera non si arresti o non receda, anzi si svolga logicamente dalla precedente. Ora dall'esame degli scritti manzoniani si rileva all' evidenza che, in fatto di moralità, le differenze non furono sostanziali e che lo sviluppo logico fu maravigliosamente costante. Non sarà inopportuno richiamare alla mente un esempio. Il M. quindicenne (*vate trilustre*) cioè nell'anno 1801, dal 9 febbraio in poi, immaginò la visione con cui inizia la sua opera poetica: la Libertà, una dea « in cui nulla era di donna » e con a fianco i geni della Giustizia, della Guerra. dell'Eguaglianza, dell'Amor Patrio, trionfa della Tirannia e di « una cruda che uno stile innalza - E 'l caccia in mano all'uomo e dice scanna - E forsennata va di balza in balza. - Nera coppa di sangue ella tracanna - E lacerando umane membra a brani - Le spinge dentro a l'insaziabil canna; - E con tabe grondanti orride mani - I sacrileghi don su l'ara pone - E osa tendere al Ciel gli occhi profani. - Che più? sue crudeltati ai Numi appone - E fa ministro il Ciel di sue vendette; - E il vulgo la chiamò Religione » (C. I. v. 112 e segg.). Tra' molti che seguono il trionfo dalla dea, ecco il primo Bruto che (come un protagonista d'un dramma alfieriano) « torvi in giro - Pria torse

i lumi, indi a Roma gli volse, - E da l'imo del cor trasse un sospiro » (II, v. 100-102); il qual sospiro è preludio dell'invettiva contro « il celibe Levita » che governa Roma » con le veniali schiavi », contro » i Druidi porporati.... Turba di lupi mansueti in mostra », contro i « nefandi Drudi » cui Roma « incestamente » fu maritata e, via via, di gentilezza in gentilezza contro il sacerdozio romano per ben 98 versi, ricordando il Galilei e biasimando il celibato ecclesiastico fino a conchiudere: « O degenere figlia di Quirino - Che i tuoi prodi obliando al Galileo - Cedesti i fasci del valor latino » (ibid., v. 106-204). Il giovinetto poeta apparisce da tutto il passo ben sodisfatto, anzi baldanzoso di camminare sulle orme di Dante, del Petrarca, del Machiavelli, dell'Alfieri, del Dante redivivo, V. Monti, recente autore della *Superstizione,* e di seguire la ispirazione dell'esule ed amico F. Lomonaco, patriotta napoletano che aveva scritto « l'energico e veramente vesuviano *Rapporto* » (canto II, nota) al Carnot, tutto invettive contro Borboni e preti. Nè in questo v'è nulla di strano, data l'esaltazione de' tempi (siamo nell'anno nono della Repubblica una ed indivisibile) e la foga dell'ispirazione giovanile con un personaggio come Bruto tra mano. Ma più può recar sorpresa che, parecchi e forse molti anni dopo, quando il poeta era maturo, egli « con miglior consiglio » riconoscesse per suoi que' sentimenti « come dote di puro e civile animo ». Sembra un'aperta smentita alle ripetute affermazioni di coerenza e n'è invece conferma. Mentre l'inesperto poeta quindicenne si lasciava andare a colorire il soggetto secondo che i tempi e la fantasia esaltata gli dettavano, la sua coscienza morale, già desta, gli faceva, poco dipoi, apporre la nota in cui è già tutto il Manzoni: « Io protesto che qui e dovunque, parlo degli abusi. Difatti ognun vede che qui non si toccan principj di sorta alcuna. Altronde il Vangelo istima la mansuetudine, il dispregio delle ricchezze e del comando, e qui si attacca la crudeltà l'avidità delle ricchezze e del comando, cose tutte che diametralmente si opposero e si oppongono a que' principj, ai quali diametralmente si opposero e si oppongono coloro che qui sono descritti ».

È dunque il giudizio sugli uomini, le cui azioni da tutti, anche da' più ortodossi, sono ammesse come discutibili: onde mi sia scusata la lunga citazione di opera che non va per le mani di molti, se dovevamo giungere ad una conclusione che conferma pienamente la mia tesi e, cioè, che anche in queste intemperanze giovanili di linguaggio la coscienza morale in evoluzione si affermava. Questa coscienza già desta, filosoficamente vigile sei anni dopo, metterà sulle labbra del poeta la bella perifrasi della morte « chiuder l'ali in grembo - Di Quei ch'eterna ciò che a Lui somiglia (*In morte di C. Imbonati* v. 94-95) e su quelle dell'Imbonati il famoso passo: « Sentir.... e meditar » (Id., v. 206 e segg.), programma il più onesto che poeta giovane o, per dirla col Foscolo, « giovine ingegno nato alle lettere » si sia mai proposto e che sia stato mai meglio osservato: questa coscienza morale ispirerà nei tre anni successivi (1807-9) l'*Urania*. In questo poemetto, attraverso l'abusata e impacciata forma classica. si scorge abbastanza chiara l'allegoria morale; le Muse scendono in terra perchè tra' ciechi figli di Pirra le Virtù si vedono errare in lungo duolo neglette: e per opera delle Muse infatti la Pietà e lo spontaneo Perdono (proprio quello evangelico) vengono sostituiti alla Crudeltà ed all'Offesa. Siamo al 1809; l'anno seguente la Blondel-Manzoni pronunzierà l'atto di abiura; eccoci dunque alle porte della fede cattolica. D'allora in poi alle virtù evangeliche già ammirate dal vate quindicenne, alla mansuetudine, al dispregio della forza e degli onori de' soverchianti s'inneggerà con ben altra voce. Tra qualche anno il poeta, maturo di esperienze e di convinzioni, chiuderà il coro del *Carmagnola*, dicendo stolto chi opprime; nell'*Adelchi* chiamerà gli oppressori rea progenie, provvida la sventura che colloca tra gli oppressi, e farà tristamente riflettere all'eroe morente: « Una feroce - Forza il mondo possiede e fa nomarsi - Dritto: la man degli avi insanguinata - Seminò l'ingiustizia; i padri l'hanno - Coltivata col sangue, e omai la terra - Altra messe non dà (*Adelchi*, atto V, scena 7). Lo stesso poeta chiuderà la carriera artistica scrivendo, ad esaltazione degli umili, l'opera sua maggiore, anche se a

questa esaltazione come altresì a scopi religiosi, dovesse egli riuscire solo per via indiretta cioè mediante il diletto artistico, nello stesso modo che a beneficare si riesce (il concetto è del Manzoni e lo scrisse ad un suo traduttore francese) in un ballo di beneficenza. Qual dunque più costante evoluzione nel bene? Qual più evidente nesso tra il credente degli anni maturi e gli entusiasmi quasi fanciulleschi e le prime speculazioni del filosofo?

Carattere della religiosità manzoniana. — Certo il passaggio dalla indifferenza alla rigida osservanza religiosa non fu senza difficoltà: la qual cosa è stata anche messa in luce nell'opera citata: *E. Degola* ecc. Si potrà discutere, come il D'Ovidio fa (op. cit., pag. 240 e segg.), sul valore, più o meno grande, di queste difficoltà e riluttanze; ma non possono negarsi. L'affermazione del Tosi, intimo della famiglia, il quale nella lettera al Degola (26 agosto, 1810), compiacendosi del pieno assoggettamento, si esprime con la frase « il già sì fiero Alessandro », non ammette alcun dubbio; il che collima (checchè ne pensi il D'Ovidio) con la esclamazione del presidente Agier al Degola (26 dicembre, 1810): « Quelle miséricorde d'être appellé de si loin »; e col poscritto del vescovo Constant in cui si legge: « Voici pour vous une gloire en Dieu pour la femme et une couronne de laurier à vos longues conferences avec le mari ». Credere in un ordine provvidenzale cioè in un principio cosciente manifestantesi nel mondo mediante l'evoluzione fisica e storica, credere in un mondo migliore dopo la morte (v. lettera per la malattia e morte dell'amico Arese, autunno 1806, in cui da umanitario si deplora che l'amico avesse morendo, dinanzi agli occhi « la figura orribile di un prete ») ammirare le virtù evangeliche in ispecie, è, come ho detto, essenzialmente una religiosità che può condurre sulla soglia di una religione positiva; ma questa vaga religiosità è sempre ben altro che ammettere una determinata rivelazione e tradizione e una determinata pratica religiosa. Il Degola, sacerdote pio, colto e dialettico sottile, avrà ben ragionato con calore ed abilmente: vi è sempre nelle coscienze un momento

misterioso che non possiamo scrutare, un abisso che non possiamo varcare del tutto. Un atto di volontà, un atto definito di fede, è una sintesi che supera d'un infinito la somma degli elementi che il critico raccoglie. Nel fatto del Manzoni, oltre il sacerdote pio, dotto e sottile ragionatore, mettete la prima educazione, l'esempio della donna teneramente amata, lo spirito logico dell'uomo e, se volete, anche le tradizioni patrie e domestiche e, se volete ancora, il ristabilimento religioso in Francia e in Italia; mettete queste e tante altre cose, come lo sgomento per la rivoluzione, e tirate la somma, voi non avrete mai l'atto, sia pure graduale, con cui un giovane venticinquenne dice scientemente: Credo e voglio credere; la mia legge morale è quella del Vangelo; la mia guida è la Chiesa di Roma. La critica raccoglie de' motivi, ma l'atto è manifestazione di vita interiore ed infinita. A noi basta, inchinandoci al mistero, rilevare che la logica vi ebbe parte e che l'atto decisivo non contradisse la tendenza anteriore. Non vi ebbero due coscienze opposte, ma vi fu integrazione della prima. Poichè qual fu la religione del Manzoni? Fu un magnifico editizio logico di dogmi sulla base della rilevazione com'è infatti il cattolicismo: ma fu, anche meglio, rettitudine di vita e, in ispecie, manifestazione di simpatia umana. Il Manzoni, ragionatore sottile e coscienza integerrima di credente, si rileva tutto nella *Morale cattolica*. Ivi non discute da teologo, nè mai lo ha fatto ne' suoi scritti, quantunque affermi il Berchet che si facesse un gran teologare in casa Manzoni; pone senz'altro la premessa cioè « l'uno e l'altro Testamento - E il Pastor della Chiesa per sua guida »; sviluppa magistralmente i soli insegnamenti morali, con la manifesta compiacenza di appartenere ad una chiesa che insegna morale sì perfetta. In ciò può vedersi un riflesso di Port-Royal rigido banditore di morale, come anche nell'ardente proselitismo quale apparisce dall'aneddoto narrato dal Witte, nel quale aneddoto il fervente cattolico si mostra pronto (e non era uomo da mentire) a dar tutta la sua gloria pur di convertire un'anima sola; ma a me sembra che, anche in questo, non bisogni esagerare

quanto al valore dell'elemento venuto dal di fuori. Il Manzoni sentiva già la religione a questo modo: gli scritti anteriori alla conversione lo provano; il Degola fu appunto l'uomo della conversione anche perchè il suo spirito logico e il suo rigorismo morale destarono la simpatia del catecumeno. Sono dunque questi elementi morali che costituiscono l'essenza della religiosità del Manzoni e che lo fanno il poeta ammirato da tutti anche negl'*Inni* e nel *Romanzo*, ne' quali scritti egli cercò (come per gl'*Inni* confessò al Fauriel nel 1816) « ricondurre alla religione que' sentimenti grandi, nobili, umani che naturalmente ne derivano ».

Il patriottismo del M. fu religioso e morale. — Due altri aspetti sono infine da notare nella religiosità manzoniana e de' più simpatici: innanzi tutto, il Manzoni fu patriotta anche perchè religioso. Il M. venne al patrottismo per una via ben diversa da quella dell'Alfieri e del Foscolo: non fu nel poeta lombardo l'orgoglio, sia pure di servo fremente, ma aborrimento d'ingiustizia e di soppraffazione; fu sentimento di fratellanza umana e cristiana. Le prove desunte dagli scritti capitano in folla ad ognuno; ond'io mi limiterò ad un richiamo tra' meno noti, ma non de' meno convincenti. Si leggano nel II vol. delle *Opere inedite e rare*, le postille in margine riflettenti l'ammirazione convenzionale e retorica degli eroi come son presentati dal Rollin, eroi della forza e della prepotenza, e si vedrà in quegli scatti, in quelle annotazioni buttate giù durante la lettura, talora storicamente ingiuste, quanto egli profondamente aborrisse dalle conquiste, dalle sopraffazioni d'ogni specie. Ond'è ch'egli amò questa antica nostra razza perchè infelice e buona e ripose fede in essa, fede comune a tutti i patriotti da Santorre di Santarosa agli oscuri delle *Vendite* i quali, contro l'ingiustizia presente, appellavano a Dio e all'avvenire e si preparavano sereni al martirio. Lo scetticismo non poteva su quelle nature di credenti nell'idea e nell'avvenire: e la delusione tragica dell'*Hortis*, il dolore leopardiano, l'amara invettiva del Guerrazzi, non intiepidivano l'azione, anzi ne acuivano il bisogno. La fede che animava quegli uomini d'azione, era identica nello scopo a quella del grande credente di Milano.

La religione determinò il Manzoni alle nuove forme artistiche. — E le nuove forme dell'arte sua non ebbero anch'esse corroboramento dalla nuova fede e quindi dall'altissima idea di perfezione morale formatasi netta nello scrittore? Fu forse a caso che la conversione religiosa fosse contemporanea della conversione artistica? Oh, si discuta pure se il M. per altre vie sarebbe giunto al romanticismo e se egli fu classico o romantico o uno del crocchio supra romantico della contrada del Morone dove era posta la casa di lui, come il De Cristoforis diceva e non male: a noi sembra di gran lunga preferibile restare nel terreno positivo de' fatti piuttostochè avventurarci nelle ipotesi: e, quanto ai nomi, bisognerebbe prima ben sapere che cosa deva intendersi per classico o per romantico, poichè nè l'una nè l'altra parola ha finora significato e quindi applicazione ben definita. Tra' romantici ciascuno si credette tale a modo suo, e a modo suo fu romantico il M. il cui programma è ben noto e che aveva per autori preferiti Shakespeare da un lato e Virgilio dall'altro. Adottiamo pure senza scrupolo il nome ch'egli ha voluto designasse l'arte sua: ma notiamo che quel programma è sostanzialmente morale e cristiano. Un senso di equità gli fa allargare la visione del passato ed ammirare, oltre la classica, altre civiltà ed altri tempi; un senso di lealtà gli fa ripudiare la finzione artistica in contradizione con la verità storica o l'apparente ossequio a divinità bugiarde; uno slancio costante di carità gli fa ricercare in ogni scritto l'utile, onde l'arte sua non sia vano diletto specialmente per quelli che nella vita non fan quasi altro che divertirsi, ma vital nutrimento per tutti, in particolare per gli umili: e da ciò la simpatia con cui questi sono studiati e descritti e la ricerca costante di forme artistiche che a quelli avvicinassero il suo genio. Così egli, evangelico nell'essenza, aveva raggiunto la grande sorgente della vita; amando il popolo e comprendendolo, era divenuto artista veramente sommo, camminando a fianco (la cosa non sorprenda) di G. Mazzini che nel popolo vedeva la sorgente del progresso e lo svol-

gimento dell'idea divina; onde l'agitatore genovese ammirava, malgrado preti e frati, l'opera del sommo artista lombardo; e questi, quantunque in fatto di morale così rigido, ammetteva in politica le forme più popolari e il predominio delle maggioranze. « La preponderanza, egli annotava, attribuita al voto delle maggioranze dalla più parte delle leggi, è fondata su tre motivi: 1º Una più grande probabilità di giustizia e di sapienza nella persuasione del maggior numero; 1º Una minore ingiustizia nel caso che l'assoluta giustizia non si ottenga, nel minor numero di danneggiati, giacchè si eseguisce la volontà dei più; 3º Una maggior probabilità di esecuzione tranquilla della determinazione presa.... (*Opere inedite e rare*, II, 466). Nei comizi popolari, e non nel Senato italico invocante dai collegati il riconoscimento del Beauharnais a sovrano, egli affermava « solamente risiedere la legittima rappresentanza della nazione ».

L'arte dunque del Manzoni fu, in ogni sua fase, un'arte essenzialmente morale, perfezionantesi nelle forme e popolarizzantesi col perfezionarsi della morale. Poco vale l'obiettare che egli per scrupoli morali abbia sacrificato pagine notevoli e ripudiato certi soggetti od ispirazioni come le erotiche e che nelle tragedie, per es., si sia imposta per debito di lealtà l'osservanza impacciante della verità storica. Quegli scrupoli, come i più dicono, o quelle convinzioni, come dovrebbe dirsi, sono non accidentali ma l'anima stessa dell'artista e, senza quelli o queste, non solo non si avrebbero quelle pagine ma nemmeno le altre. Taluni caratteri sono come quelle fisonomie così espressive in cui, alterando anche poco qualsiasi tratto, l'espressione si perde; somigliano a quelle essenze complesse e delicate nelle quali, se si cambi alcuno degl'ingredienti, l'aroma non ha più la sua rara squisitezza. Il M. è quel che è, cioè sommo, perchè la sua rara coscienza morale non si smentisce mai; ammettere in lui una mezza coscienza è distruggere con l'uomo interiore anche la sua produzione artistica. Perchè, di certo, l'arte è unicamente manifestazione o riflesso della vita interiore, e quindi tanto migliore quanto più, da un lato, l'espressione è più esatta e, dall'altro, quella vita è più intensa e idealmente compiuta.

Quando la vita interiore e l'arte si separano, si cade nel falso e l'arte si perde nel nulla. Il M., esprimente non pudicamente o con sobrietà tanto riguardosa, come nella definitiva forma del romanzo, le attrattive dell'amore ma indulgente a lenocini per destare una curiosità giudicata da lui malsana o manipolante a piacere la verità storica, non sarebbe stato il M.: e l'opera sua apparirebbe ben fiacca rispetto all'espressione così intera, quale ora possediamo, della sua nobilissima visione artistica, riflesso esatto della sua delicata coscienza morale.

Ma la morale è contingente e quindi variabile nel tempo, e cattivo servizio si rende all'arte associandola ad essa: quando la morale divien cadavere, l'arte che dovrebbe vivificarla, imputridisce. - Vi è una morale che non invecchia ed è quella che incarna gl'ideali indefettibili della specie, siano sogno di giovinezza fiorente, affermazione collettiva di giusto predominio o di amorosa cooperazione sempre più largamente umana nel combattere le ingiustizie dolorose, nello scemare la virulenza del male, nell'accrescere la somma de' godimenti o, piuttosto, la capacità del godere, combattendo le passioni perturbatrici, nel cercar di far bene agli altri e così finire per star meglio noi. È la morale della *cantafavola* cioè quella che si legge nella chiusa de' *Pr. Sp.* ed è morale eterna. Eterna dunque sarà, non *solo* per questo ma *anche* per questo, l'opera del genio che a quella morale seppe conformare sè stesso e nella vita e nell'arte.

Conclusione di metodologia. — Il Cesareo nella sua recentissima *Storia della lett. ital.* (Messina, Muglio) rileva che, per la prima volta dopo l'Alighieri, nel M. si trovino riuniti gli elementi che formano il prezioso contenuto dell'opera dantesca: cioè, oltre un vivo sentimento della verità e della giustizia, quello della rivendicazione religiosa, morale e nazionale. Un'altra volta, a più di cinque secoli di distanza, una mirabile coscienza d'artista ha tra noi compreso, dal punto di vista italiano, tutto il vasto problema morale de' suoi tempi, e la soluzione vagheggiata ha

immortalato in una magnifica creazione. Perchè dunque, come per l'Alighieri con cui lo scrittore milanese ha tanta intrinseca somiglianza, non adottare il metodo d'illustrare il M. con il M., attingendo costantemente dai riscontri con gli altri suoi scritti e ispecie dai minori? Ora egli ci avverte (*Opere inedite e rare,* III, 154) « che tre cose si devono esaminare nel giudizio di un'opera letteraria: Qual'è l'intento dell'autore? Questo intento è ragionevole? L'autore lo ha egli ottenuto? » Questo metodo dunque a me sembra il migliore nell'esame dell'opera manzoniana, ed è quello cui cerco di attenermi. Partendo dall'interno ossia dalle idealità dello scrittore, si viene a proiettare sulle opere quel fascio di luce che permette d'intenderle quali sono state concepite nella loro origine e come, a mano a mano, si sono definitivamente formate nella feconda elaborazione del genio.

*Gennaio 1909.*

---

NOTA. - Sulla conversione del M. vedasi G. Salvadori, *La crisi morale del M.* in *Fanf. della dom.*, 28 febb., 1909. Sull'arte manzoniana è pregevole lo scritto del medesimo nello stesso periodico 16 genn., 13 febb., 1910: *La nuova teoria dell'arte, scoperta da A. M.*

# AGGIUNTE E CORREZIONI

Pagina 7 linea 26 *1500* correggi *1536* - p. 13 l. 19 *1721 I. ediz., 1730 II. ediz.* c. *1725, 1730* - p. 36 Nota; aggiungi: *M. de Wulf, Etudes historiques sur l'esthétique de S.t Thomas, Louvain, 1896; K. Vossler, Poetische Theorien in d. italien. Frührenaissance, Berlin, 1900* - p. 36 nota, l. 6 *Schleicher-frères, Paris* c. *Paris, Schleicher-frères* - p. 40 l. 28 *Loescher, Roma* c. *Roma, Loescher* p. 46 l. 23 *Soc. edit. libr., Milano* c. *Milano, Soc. edit. libr.* - p. 57 l. 3 *Loescher, Torino* c. *Torino, Loescher* - p. 57 l. 6 *Bocca, Torino* c. *Torino, Bocca* - p. 66 l. 2 *Casabura* c. *Casaburi* - p. 66 l. 14 *1362* c. *1662* - p. 68 l. 16 *Vallardi, Milano* c. *Milano, Vallardi* - p. 70 l. 28 *ce gens-là medisent* c. *ces gens-là médisent* - p. 70 l. 34 *e diretto dallo Zeno con la collaborazione dell'Andres, dotto gesuita spagnolo, e dal Maffei* c. *redatto dallo Zeno, dal Vallisnieri, dal Manfredi, dal Muratori, dal Maffei, dal Fontanini* - p. 41 l. 7 *in Verona* c. *a Padova* - p. 81 l. 16 *Cannobbiana* c. *Canobbiana* - p. 81 l. 18 *a Venezia Agide martire della Libertà ed Eguaglianza, poi la Virginia* c. *a Venezia, dopo un Agide martire della Libertà ed Eguaglidnza di ignoto, la Virginia* - p. 81 l. 26 *e un Luigi XVI e Maria Antonietta* c. *su Luigi XVI e Maria Antonictta* - p. 84 l. 25 *Thompson che sì bene nelle stagioni* (*1726-33*) *sa* c. *Thomson* (*1700-88*) *che sì bene nelle stagioni sa* - p. 84 l. 29 *1688-1765* c. *1681-1765* - p. 85 l. 2 *per suo uso l'Amleto* (*1777*) c. *l'Amleto per suo uso, poi l'Otello* (1777) - p. 88 l. 32 *Edizioni dell'Iride, Spezia* c. *Spezia, ediz. dell'Iride* - p. 88 l. 32 *quel* c. *qual* - p. 89 l. 33 *Société française d'imprimerie et librairie, Paris* c. *Paris, Soc. franc. d'impr. et librairie* - p. 90 l. 24 *del Lemercier* c. *di Lemercier* - p. 91 l. 3 *quale* c. *quali* - p. 91 l. 4 *il Sedaine.... e Beaumarchais* c. *il Sédaine... e il Beaumarchais* - p. 91 l. 16 *De-Gamerra* c. *De Gamerra.* - In alcuni punti de' cap. V, VI *G. Muoni, Poesia notturna preromantica. La mente e la fama di G. Cardano, Milano, Soc. edit. lomb., 1908; E. Bertana, In Arcadia, saggi e profili, Napoli, Perrella, 1909.*

